MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 330 1

L' ARTE
DEL
CLAVICEMBALO

L. A. VILLANIS

EX LIBRIS
ΠΑΝΤΑ · ΜΕΤΡΟΝ · ΚΑΙ · ΑΡΙΘΜΟΣ ·
RINA ROSSI

Milano - dicembre 1941

L'ARTE DEL CLAVICEMBALO

OPERE DELLO STESSO AUTORE

RIGUARDANTI L'ESTETICA LETTERARIA E MUSICALE.

L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea (Prolusione ad un Corso di letture scientifiche sulla Storia ed Estetica musicale, tenuto nella Regia Università di Torino, anno scolastico 1894-95). —. Torino, Lattes e C., 1895. — Prezzo L. 1.

Come si sente e come si dovrebbe sentire la musica (Prolusione id., anno scolastico 1895-96). — Torino, Lattes e C., 1896. — Prezzo L. 1.

L'immagine poetica. — Torino, Paravia e C., 1896. — Prezzo L. 2.

In preparazione:

Il moto nella musica (principii di psicologia musicale).

LUIGI ALBERTO VILLANIS

L'ARTE

DEL

CLAVICEMBALO

Opera adottata nel Civico Liceo Musicale
Benedetto Marcello *di Venezia.*

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO — ROMA — FIRENZE
—
1901.

PROPRIETÀ LETTERARIA

ML
700
V5

Torino, Stabilimento Tipografico Vincenzo Bona, Via Ospedale, 3.

AL MAESTRO

ENRICO BOSSI

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lartedelclavicem00vill

AL LETTORE

Raccolgo in questo volume il risultato di studî che procedono da una serie di Concerti storici sulla letteratura del pianoforte, iniziati a Torino nel marzo del 1897 [1]*: e mi è caro il ricordarli per un debito di gratitudine sincera verso l'amico mio, M° Ermenegildo Gilardini, che mi volle affidata l'illustrazione verbale di autori ed epoche, e con affetto costante si adoperava ad agevolarmi la non facile impresa.*

Rileggendo queste pagine, gli torneranno alla mente i ricordi di anni e speranze passate: siano esse a lui care siccome i giorni vissuti nella ricerca di un comune ideale.

Nello svolgere il ciclo dei clavicembalisti antichi non mi illudo di aver fatto opera esauriente e completa: vorrei aver compiuto lavoro non inutile. Non tutti i virtuosi della tastiera potevano

(1) *Concerti Storici e Conferenze illustrative sulla letteratura del pianoforte* (V. *Rivista musicale ital.*, vol. IV, pag. 406-407).

trovar luogo in queste note: e lo scopo della pubblicazione mi guidava a scegliere in ispecie coloro, le cui opere giungano più facilmente nelle moderne edizioni sotto l'esame del pianista. Limitai finalmente le scuole ai gruppi maggiori, riuscendo in essi più perspicua la fisionomia generale.

Il lettore nelle brevi notizie storiche troverà una guida pazientemente intesa a delineargli l'ambiente, ove ogni artista venne svolgendo la propria operosità: le formole estetiche, in quel periodo storico imperanti: la fisionomia speciale del risultato ch'egli raggiunse, e l'indicazione bibliografica delle fonti, ricche di maggiori notizie sui varî argomenti. L'opera così costrutta vorrebbe fornire agli amanti dell'arte un contributo modesto per la conoscenza di coloro, che precedettero e prepararono il trionfo della tastiera moderna: possa il risultato di fatiche non indifferenti raggiungere lo scopo, che l'autore si proponeva.

Torino, 1900.

L. A. Villanis.

ARGOMENTO

Con questo studio ci rivolgiamo ad un passato che troppe bellezze racchiude perchè le ricerche ad esso relative possano riuscire prive d'interesse.

Per comprenderne tosto la natura, inoltriamoci un istante col pensiero in uno di quegli eleganti ritrovi ove il codino e la cipria trionfavano, e dall'un capo all'altro d'Europa correva lo spirito leggero ma potentemente riformatore del settecento burrascoso. In quella sala — venga essa dalle serate melodiche dell'opera seria o della *Burletta* italiana, o scenda da una preziosa tornata dell'*Hôtel Rambouillet*, o flemmaticamente abbandoni l'audizione di un oratorio, o si dia chiassosa ai commenti che suscita qualche episodio svoltosi nella tipica *Stanza dei Fumatori* di Federico Guglielmo — circola una folla variopinta, in busto e guardinfante, in seta e merletti e broccato, stringendosi attorno ad uno strumento bizzarro. La forma esteriore, su cui scene di fauni e ninfe e pastori rivelano la collaborazione di pittori valenti, si accosta a quella del vecchio " pianino o pianoforte a tavolino „ che fanciulli abbiamo malmenato a dispetto della mamma e del babbo; ma le sonorità scarse, trillanti, prive di corpo e pungenti, eppure circonfuse di un fascino gentile che nulla più saprebbe imitare, si scostano completamente da quanto conosciamo. Invece di essere battute da un martello, le corde vengono pizzicate da un piccolo becco di penna attaccato al meccanismo; e il virtuoso in calzoni corti e camicia a merletti spioventi, lascia correre veloci le mani sulla tastiera, con trilli e ornamenti complicati ove l'idea melodica tratto tratto sembra smarrirsi in un

pelago di sonorità evanescenti. La dileggiatura capricciosamente imperfetta usa ed abusa dell'indice e del medio, adoperando con parsimonia l'anulare, sofisticando sul mignolo, proscrivendo il pollice; e quando un passo arrischiato si presenti, allora è un complicare bizzarro di posizioni che metterebbero negli impicci un pianista moderno, e sono per contro famigliari al suonatore in seta e broccato. All'intorno s'appoggiano al cavaliere azzimato le dame, dondolando sulla punta del piedino a cagione del tacco altissimo; sui divani, ove il gusto di Francia trionfa, si discorre di una nuova ammissione di Preziosi, o si commenta l'ultimo saggio flautistico del sovrano, o da un vecchio frequentatore di ritrovi artistici si attende l'oracolo decisivo; e frattanto le improvvisazioni si succedono, alternando preludii severi a gavotte svenevoli, gighe briache a compassate allemanne, furlane popolari a ricercati *grounds* contrappuntistici.

Ora a questi strumenti, che per secoli formarono la delizia dei musicisti: a questi esecutori ed a questi compositori valenti, le cui opere ancora ci innamorano, si rivolgono i nostri sguardi. Gli uni e gli altri si connettono per catena non interrotta con un passato e un presente gloriosi: una parte della loro vita, ancora fresca di attrattive, è pronta a risorgere come un'eco sempre vigile, ove risuoni il passo e l'appello del viaggiatore.

E dall'Inghilterra, che prima nei tempi ebbe la ventura di veder sorgere una letteratura della tastiera, in rapida corsa percorreremo le regioni d'Europa ove scuole di quest'arte fiorirono con impronta individuale: tentando di afferrare quelle che sembrino essere le caratteristiche di ogni gruppo maggiore.

INGHILTERRA

§ I.

GLI INCUNABOLI — SISTEMA SEGUITO NELLO STUDIO DELLE SINGOLE SCUOLE

Quando al primo aprirsi dell'evo moderno la nuova psiche guata curiosamente l'eredità del passato, grande è la sua ricchezza musicale, poderosa la coltura. L'opera paziente dei secoli ha fondato quei pilastri massicci su cui verranno a curvarsi le meravigliose arcate dell'avvenire; si direbbe quasi che, simili alla larva lavoratrice, per legge eterna di natura i contrappuntisti fiamminghi abbiano tessuto il bozzolo per una primavera inconsciamente vagheggiata. " Al vedere ora quei capilavori di pazienza e sagacia — scrive l'Oubilicheff (1) — quelle opere di calcolo ove di melodia ed armonia quasi non esiste pensiero, quei problemi la cui soluzione non vi dà mai della musica, tutto insomma quel penoso lavoro che puzza così forte di lampada e di quinte e di ottave, vien voglia di chiedere, come già un francese alla Sonata " Canon, que me veux-tu? „ Eppure ad investigare la essenza delle opere posteriori si è tratti per forza a riconoscere il valore infinito di quelle aride spe-

(1) *Nouvelle biographie de Mozart*, 3 vol., 1844.

culazioni „. Sono — risponde il Canone per bocca dell'autore citato — la gran pietra d'angolo dell'alta musica da chiesa, della gran musica strumentale e della buona musica da camera; chi poi mi vuole bandire assolutamente dalle sue composizioni per teatro, si condanna a breve vita. Se apparisco ridicolo e miserabile al XV secolo, si è perchè io non aveva per mio aiuto nè gli accordi, che appena conoscevo, nè la moderna melodia che era affatto ignorata. Non poteva io certo con le sole mie forze ridurmi ad essere musica più di quanto il granito, il marmo, il cemento ed il ferro non possano fare a meno di un piano architettonico e foggiarsi essi stessi a palazzo ed a tempio. Tuttavia, che sarebbero essi mai il palazzo ed il tempio senza pietre, ferro o cemento? Che avrebbero essi fatto, i vostri architetti dell'armonia, i Bach, gli Haendel, gli Haydn ed i Mozart se operai arditi e pazienti durante due secoli interi non avessero estratto dalle cave, strappato ai pozzi, tagliato, spezzato, lavorato, squadrato e ripulito quei solidi materiali che io, Canone, rappresento così fedelmente con le mie imitazioni, le risposte, le inversioni, le analisi tematiche ed i contrappunti doppî? „

Tutta questa congerie di venerabile ferramenta giaceva alle porte di quella età, cui già batteva lo spirito di nuove tendenze. I Dufay, gli Okeghem, i Josquin des Prés, i Roland de Lattre, tutta infine quella coorte di trecento e più musicisti che da due secoli percorreva l'Europa predicando la scienza fiamminga, rappresentava i precursori necessarii e sufficienti di un'êra novella. Se per un lato, come sottilmente osservava J. J. Rousseau al Saint-Pierre nella nota disputa di Malebranche, " Quand on commence à raisonner on cesse de sentir „, per l'altro quando fortemente si è pensato, più giocondo riesce abbandonarsi alla pura emozione: ed i compositori fiamminghi che lavorando essenzial-

mente di studio poco nei primordi si indugiavano sul sentire, dovevano ben presto cedere le forze titaniche a chi con esse sarebbe salito alle fonti più pure della emozione e del godimento. Così gli occhi affaticati dal lungo lavorio del passato, già stavano per cedere il giudizio della musica agli orecchi; e l'arabesco musicale, esaminato fino a quel punto nello spazio, doveva ben presto essere apprezzato per le sue fugaci evoluzioni nel tempo.

Tuttavia quando nel cinquecento l'arte polifonica Palestriniana scande fra noi l'apoteosi della grandezza corale, povere ancora sono le manifestazioni istrumentali, ristretto il campo delle ricerche cui questo studio si riferisce. Per comprenderne le ragioni è necessario riportarci un tratto col pensiero a quel periodo interessantissimo che col nome di Medio-Evo rappresenta la crisalide della farfalla moderna (1).

Sin dai primi inizii dell'êra volgare e nel periodo accennato, la Chiesa, dapprima perseguitata, man mano si estende, si afforza, si emancipa, domina gli spiriti con l'arma terribile della fede. I primi rozzi discepoli del Nazareno hanno ceduto il campo a più illuminati seguaci: alle tetre luci dei roghi sono succedute le mistiche fiammelle dei ceri o le tranquille lucerne dei monaci meditanti sui tesori della sapienza antica. Nei monasteri si raccoglie il fiore di ogni coltura. Quivi il silenzio, i cortiletti muscosi ove il sole misticamente bacia le eriche perdute, le glorie delle vetrate a colori consigliano alla meditazione, alla vita dello spirito, al riposo del corpo.

(1) Tutto questo periodo è svolto con efficace brevità e chiarezza nel Marcillac, *Histoire de la Musique moderne*, dal capo I al VII incluso. Uno studio profondo sullo sviluppo della teoria musicale si trova nell'opera di Ugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*, Lipsia, 1898.

E mentre all'intorno imperversano le guerre, le invasioni barbariche o le tremende lotte fratricide, nella placida calma della sua cella il seguace di Cristo raccoglie e tracopia codici antichi, viene poetando inni religiosi, tenta nuove forme con cui allietare il rozzo canto liturgico, o con paziente ricerca traccia le prime vie al futuro pensiero.

Così in quei secoli anche la musica si svolge nei monasteri e nell'ambiente religioso: onde tutti che a tale arte intendono, dalla Chiesa attingono forza ed indirizzo alle loro creazioni. Ora la Chiesa, sorta sui ruderi dell'odiato mondo pagano, naturalmente ne abborriva i ricordi: e gli strumenti musicali, memoria nefanda dei passati sacrifizi e delle stragi compiute nel Circo al loro suono, le ispiravano un religioso terrore. Sin dal 200, S. Clemente d'Alessandria scriveva: " Noi adoperiamo un solo strumento: la parola di pace con cui cantiamo le lodi del Signore: non il salterio antico nè timpani, trombe o flauti "; ed i dottori della Chiesa vietavano alle vergini cristiane l'uso e la conoscenza delle cetre e dei flauti.

Questa condizione generale degli spiriti, derivante da un divieto dogmatico, agisce potentemente e, come altrove dimostrai (1), influenza tutto un lungo ciclo di produzione musicale. Non è infatti per la sola difficoltà degli strumenti che il genere strumentale si svolge in epoca prossima a noi, perchè il fatto dei cantori e suonatori girovaghi basterebbe da solo a dimostrare che la potenzialità istrumentale non era affatto sconosciuta. Inoltre l'altezza meravigliosa raggiunta dalla produzione fiam-

(1) *L'estetica e la psiche moderna nella musica contemporanea:* prolusione ad un corso di letture scientifiche sulla storia e l'estetica musicale, tenuto nella R. Università di Torino. Libreria scientifico-letteraria Lattes e C., editori, Torino, 1896.

minga avrebbe potuto sviluppare la tendenza alle applicazioni strumentali, specialmente quando si abbia riguardo all' estensione di alcune tessiture. Invece il divieto della Chiesa, l'amore suo per il genere vocale, il fatto che la coltura si svolgeva essenzialmente nei monasteri, l'essere appunto per ciò i compositori e trattatisti in buona parte nell'ordine ecclesiastico, e finalmente il misticismo ed il dominio dell'idea religiosa, tutti questi coefficienti riuniti spiegano il tacere del vero genere strumentale.

Quindi, mentre fin dal 350 vediamo in Sant'Ilario di Poitiers un autore di inni sacri, mentre nel 300 papa Silvestro sembra preoccuparsi di quistioni relative all'insegnamento del canto, e nel 370 Basilio ne riproduce l'esempio nella Chiesa orientale, e dalla seconda metà del 300 al 590 si sviluppano quelle diverse innovazioni che attraverso al sistema Ambrosiano dovevano condurci al nuovo canto Gregoriano, alla *Scuola Cantorum* romana, alle modificazioni di Hucbald ed al genio pratico di Guido d'Arezzo; in tanta freschezza di vita scientifica il genere istrumentale, osteggiato dalle tendenze che la Chiesa ha suscitate, dorme ancora ignorato. A mala pena sul cadere dell'epoca cui si riferisce la *musica mensuralis* e nella grande êra fiamminga vediamo i cantori girovaghi a poco a poco raccogliersi in Corporazioni o Confréries o Gilde, afforzarsi nel comune appoggio, incoraggiarsi nel favore di principi e plebi, e non riuscire per lo più ad altro, se non a disporre poverettamente per stromenti quelle stesse arie di danza che già venivano cantate dal popolo. Così per un lato dalla messa di Tournay alla morte di Roland de Lattre, dal 1350 al 1594 si svolge il ciclo laborioso della polifonia fiamminga; per l'altro invece solo nella seconda metà del secolo XVII con l'*Ouverture* e la *Suite* osano

finalmente affermarsi le prime vere e coscienti manifestazioni d'un genere puramente strumentale.

*
* *

Ora questo periodo di preparazione è il più proficuo alla nostra ricerca, come quello che permette di afferrare sia le tendenze atavistiche, sia i nuovi e prepotenti bisogni dell'ente musicale. A quello stesso modo che per comprendere e penetrare l'origine dell'istinto dobbiamo risalire alle prime condizioni vitali dell'essere, così per apprezzare giustamente le tendenze innate e le progressive specificazioni dell'ente pianistico ci è duopo conoscerne l'origine, esaminarne il graduale distacco dalle forme preesistenti, studiarne le modificazioni dovute alla legge d'adattamento, sceverarne le forme tipiche dalle casuali alterazioni e deviazioni che si potrebbero paragonare alle mostruosità individuali di fronte al sereno profilo della specie.

Fermo questo concetto, il cammino alle nostre ricerche s'apre piano e naturale cominciando dalla scuola inglese che, prima nei tempi, ci offre i modelli del genere nuovo. E qui bisogna aver presente una legge che vedremo manifestarsi in tutto il ciclo pianistico, ed è alla sua volta la conferma d'un principio supremo; l'alternarsi cioè dei cicli di coltura per modo, che ogni terra giunga ad una fioritura artistica solo per preparare i germi a fioriture novelle. Come sotto l'impulso dei venti da le corolle disseccate i semi all'intorno si spandono, recando spesso la benedizione feconda a terre lontane e privandone la zolla nativa, così le tradizioni artistiche veleggiano di terra in terra; e l'arte, raggiunte in un sito le vette luminose dell'ideale, tosto per l'opposto versante precipita, pronta a ritentare lontano l'ascensione di nuovi picchi inviolati.

Con ciò è giustificata la coordinazione fra le diverse parti di quest'opera, i cui singoli libri tendono a lumeggiare lo sviluppo successivo delle scuole e la mutua colleganza. Riguardo poi alla classificazione degli autori non dobbiamo dimenticare che in questo studio il puro musicista cede per noi dinanzi al virtuoso della tastiera: e là dove questa tenda alla maggiore perfezione, quivi la curva ascendente dell'arte pianistica raggiunge l'apogeo. Nella ricerca sulle varie epoche e nello studio sugli autori ho potuto convincermi che anche la produzione per clavicembalo tende dapprima a sfruttare tutte le risorse offerte dalla tastiera: poi raggiunge il massimo sviluppo che questa consenta: ed allorquando il virtuosismo è completo, allarga la sfera della propria azione, creando quadri musicali ove l'idea dell'artista sembra vagheggiare il campo orchestrale. In quest'ultimo caso l'opera d'arte si informa ad ideale più lato, ma la essenza pianistica del lavoro rinunzia al suo vero carattere; d'onde un distacco dal primo indirizzo ed una parziale decadenza di fronte all'esclusivismo dei passati virtuosi.

Perchè l'arte, a detta del Mazzini, non muove a cerchio, non ricorre le vie calpeste, nè può arrestarsi sotto pena di morte. Quindi essa trascina fatalmente il seguace a nuovo progresso: e là, dove le risorse d'uno strumento furono completamente sfruttate, chiude il primo ciclo, lanciandosi in traccia di orizzonti novelli.

Ecco il perchè nei libri riassumenti l'opera adottai una tripla ripartizione degli artisti studiati. Nei *precursori* l'arte della tastiera prepara il materiale: in un grande virtuoso raggiunge l'apogeo: nei successori amplia le forme da lui create, ma viene man mano piegandole a nuovi ideali, che troveranno esplicazione fortunata nel ciclo pianistico avvenire.

Il concetto qui accennato avrà maggiore sviluppo

nella pratica applicazione dei singoli libri: e su ciò in ispecie torneremo nella scuola francese, ove l'arte Couperiniana fornisce chiaro esempio di quest'eccellenza unicamente pianistica. Che se veramente l'energia mai non si distrugge, torna più facile con la sua trasmissione da terra a terra, da ciclo a ciclo d'arte, il comprendere le superbe primavere e gli apparenti inverni successivi.

§ II.

L'AMBIENTE (1)

I piccoli strumenti a tastiera primitivi, nati ad essere i confidenti discreti del compositore e gli ospiti del salone elegante, seguono le vicende dell'ambiente fittizio che ne regge i destini. Quindi il benessere apparente del ceto signorile ne favorisce lo sviluppo, le popolari oppressioni non ne turbano i giochetti sonori; la loro voce velata accarezza gli echi del salone dipinto, e le cortine di velluto attutiscono le proteste e le grida di dolore che la miseria dei tempi strappa alla folla per le vie.

Ciò vedremo succedere in Italia, ove il periodo di maggiore incremento corrisponderà alla perdita delle

---

(1) PATRICK FRASER TYTLER, *England under the reigns of Edward VI and Mary ecc.;* DE KERALIO, *Histoire d' Elisabeth reine d'Angleterre;* W. D. FELLOWE, *Historical sketches of the latter parts of the reign of Charles the first ecc.;* CLARENDON, *The history of the rebellion and civil wars in England;* THOMAS CROMWELL'S, *Oliver Cromwell and his times;* GUIZOT, *Histoire de la Révolution d'Angleterre;* CH. DE RÉMUSAT, *L'Angleterre au XVIIIe siècle.*

Per le questioni musicali, oltre alle opere citate nel corso del paragrafo, si consultino in generale; G. GROVE, *Dictionary of Music and Musicians;* BURNEY, *A general History of Music;* HAWKINS, *General history of the science and practice of music;* e le dotte pubblicazioni del Rimbault.

nostre libertà comunali: ciò si verifica in Francia, ove le premesse della rivoluzione salutano ancora i grandi clavicembalisti: ciò finalmente ci è provato dall'Inghilterra, presso cui il regno di Elisabetta, così diversamente giudicato dagli scrittori, segna il fiorire dell'arte da noi investigata.

D'altronde, se col Raynal si può ripetere: " Forse tre Elisabette sarebbero bastate agli Inglesi per renderli ultimi fra gli schiavi „, è pure necessario ammettere che il lungo periodo del suo regno segna per l'Inghilterra un ciclo di vera ricchezza e splendore. Costretta dalla guerra con la Spagna a rafforzarsi in mare, spinge arditamente navi in America che diverranno il nocciolo della futura sua potenza marittima. Hawkins, Drake, Cavendish, Raleigh accumulano scoperte su scoperte, mentre le relazioni sue con gli stati Europei si rafforzano. Quasi poi ciò non bastasse, comincia ad allargarsi in quel tempo l'industria del ferro, che doveva darle il primato fra le nazioni manifatturiere: d'ogni parte le miniere si moltiplicano, l'oro circola fra le genti. " Contento il popolo, docile il parlamento, pingui le finanze, florida la agricoltura: moltissime manifatture fiamminghe vengono a fabbricarvi ciò che prima di fuori traevasi: si costruiscono le navi che soleano comprarsi in Italia o nell'Ansa: Ivan di Russia concede agli Inglesi il privilegio di trafficare nei suoi Stati, donde pel Caspio vanno fino in Persia e nella Bucaria: altri stabilimenti pongono in Turchia, e il monopolio anseatico resta fiaccato. La condizione dei servi si addolcì coll'offrire mezzo di riscattarsi: alla mendicità, cresciuta per l'abolizione dei monasteri, pose qualche rimedio la tassa dei poveri, elemosina ufficiale fatta senza carità, ricevuta senza gratitudine: Tommaso Gresham, fondatore della Borsa di Londra, induce i negozianti a prestare allo Stato che, liberato dalle enormi usure di quelli d'Anversa, acquista

nuova indipendenza. " Non è dunque meraviglia se tanto entusiasmo destò Elisabetta: sicchè un Puritano, condannato a perdere la destra, colla manca alzava il cappello, gridando: " Viva la regina „.

Così uno storico nostro: e le manifestazioni dell'arte seguono ben presto lo stato favorevole degli spiriti. La protettrice di Dudley ama il bello o, per lo meno, ne accarezza i cultori: si traducono le opere dei grandi italiani e per merito dell'Harrington e del Carew si diffondono: Greci e Latini ridotti in lingua inglese corrono fra le genti. Elisabetta commenta Platone, traduce Euripide, Isocrate, Orazio, e " legge più latino in un giorno che non molti prelati in una settimana „: onde all'intorno la coltura o, per lo meno, la sua ostentazione si va diffondendo, e gli elogi ne salgono alle stelle. Shakespeare la dice *la bella vestale:* in suo onore le nuove terre scoperte in America si intitolano *Virginia:* e nella *Regina delle Fate* Spencer ne leva a cielo la bellezza e il valore.

Dato il fiorire delle arti, non stupisce il largo posto fatto nell'educazione alla musica: anzi la smania di risveglio classico, che con Elisabetta invade la corte e l'ambiente signorile, sembra rispecchiare in parte quel nostro Risorgimento, ove il desiderio di risuscitare la coltura passata conduceva al tentativo ardito della Camerata fiorentina.

Là dove feste ed amori liberamente s'intrecciavano agli studì, era in onore la musica: saper cantare a prima vista e suonare di liuto o viola tornava condizione indispensabile alla perfetta coltura del gentiluomo. La stessa Elisabetta poi suonava il clavicembalo: e quando nel 1564 ricevette l'ambasciatore scozzeze Melvil, inviato da Maria Stuarda, se crediamo ad un aneddoto riportato da Michaud nella *Biographie universelle* (Tomo XIII), ella fece in modo d'essere da lui intesa; bramando sa-

pere se in quell'arte la sua rivale giungeva a superarla. Infine nell'introduzione alla *Musica* di Morley narra Philomathes che, trovandosi a pranzo in casa di signori, sparecchiato e recati libri di musica secondo il costume, la padrona gli presentò una parte, pregandolo a cantare; ed avendo egli confessato candidamente che ciò non sapeva, tosto ciascuno cominciò a fare le più alte meraviglie, non senza chiedersi l'un l'altro come mai un tale zotico si fosse insinuato in loro compagnia.

Queste tendenze generali spiegano in parte il nascere delle produzioni inglesi e l'imporsi dell'arte della tastiera in quel primo periodo. Quando poi sull'inizio del secolo XVII, spenta Elisabetta, alla stirpe dei Tudor succede quella degli Stuardi e lentamente si infiltra con essi in Inghilterra l'influenza francese, è già spiccata l'impronta nazionale acquisita: onde il nuovo elemento, anzichè danneggiare il ciclo d'arte iniziato, si manifesta a lui favorevole, contribuendo a correggere quel nonsochè di scolastico e di aridamente cattedratico che non è difficile rilevare nelle prime produzioni, in ispecie nei preludî della scuola inglese.

Infine quel genio inventivo che da Shakespeare a Milton, da Waller a Butler, da Dreyden a Johnson a Beaumont e Fletcher aveva brillato di luce purissima, trovava il suo equivalente nella produzione musicale. E per l'appunto la scuola iniziata da Blitheman e Byrd, raggiunge il suo apogeo con Purcell, facendo degno riscontro alla nobile produzione letteraria immortalata da uno fra i più grandi drammaturghi.

Qui, per quanto la natura di questo studio lo consente, trova luogo un raffronto fra l'apparire del piccolo quadro musicale, affidato alla estensione limitatissima delle prime tastiere, e l'affermarsi ed il graduale imporsi di quelle minute rappresentazioni cui, in prosieguo di tempo, verrà dato il nome di *miniature*. Se noi consideriamo il primo

estendersi delle pitture in Inghilterra, vediamo primeggiare il *ritratto,* che meglio sembra rispondere, nella sua immediata rassomiglianza con un tipo conosciuto, al positivismo del carattere nazionale. Quando poi, col crescere del lusso e della pompa esteriore, le arti vengono chiamate ad abbellire la vita dei ritrovi quotidiani, anche la pittura si sminuzza e si rimpicciolisce; e ne nasce con Nicola Hilliard quella " pittura in piccolo „ che dopo aver con tal nome primeggiato nella seconda metà del cinquecento e nei primi del secolo successivo, verso la metà del settecento comincia a volgere un vocabolo antico a nuovo significato, assumendo, forse con Walpole, il nome di *miniatura.*

Orbene, quest'adattamento del ritratto nella piccola cornice gemmata della miniatura risponde in qualche modo al trapassare delle larghe opere corali nella minuscola quadratura del *Preludio* o delle *Variazioni* per Virginale, Spinetta e Clavicembalo. A quello stesso modo che l'arte pittorica posta al servigio dei ritrovi eleganti crea il gingillo, così l'arte musicale, a contatto delle gale e dei nastri, tra il nuovo rigoglio di vita profana scorda le tradizioni religiose e scande sulla tastiera i ritmi della danza. Per un lato la grande scuola pittorica dei Van Dick o degli Hans Holbein crea le miniature dei Cooper o degli Olivers: per l'altro le traduzioni nobilissime dei contrappuntisti fiamminghi guidano i Byrd e i Gibbons, i Blow e i Purcell alle nuove e gentili loro creazioni. In quella le nobili sprezzature del tocco, il fare largo e sdegnante l'ultima levigatura, l'abborrimento dai lenocinii dell'arte spariscono, per cercare nella miniatura la perfezione suprema del contorno, la finitezza meticolosa del disegno e la trasparenza del colorito; similmente le grandi linee architettoniche delle composizioni sacre si vanno a poco modificando nei quadretti musicali della scuola nascente, le tonalità chiesastiche a grado a

grado tramontano, ed il romanticismo precorritore di nuove tendenze, spingendo gli artisti all'*espressione*, scherza e divaga e trilla intorno ai disegni originali. Così si crea una folla di abbellimenti e giochetti sonori che raggiungeranno l'apogeo — lo vedremo in uno speciale capitolo — nella scuola di Francia.

Ora un'osservazione. Quando una manifestazione dell'umana attività è ancora ai suoi inizî, dimora isolata nella cerchia in cui prima ebbe a prodursi, nè altrove si estende, nè è da altri influenzata. Ma quando già si sia venuta svolgendo ed, allenatasi, abbia vinto gli ostacoli a lei frapposti dalle circostanze, allora spezza i ristretti confini, ed a poco a poco diviene cosmopolita.

Così per l'appunto avvenne dell'arte musicale in genere e delle forme istrumentali in ispecie. Nei periodi che precedono l'epoca svolta in queste note, la grande tradizione fiamminga ha sparso i suoi dettati nel mondo universo conosciuto, ed assunte nuove forme e nuovo rigoglio di vita nella scuola Veneta e Romana, dall'Italia si è estesa all'intera Europa. Quindi i primordî delle manifestazioni pianistiche, nei varî gruppi regionali, sono più o meno influenzati da quel centro comune di nozioni, che vedremo sempre affermarsi nella dipendenza delle forme e nel rapporto fra maestri ed allievi: ed è ciò da ricordare, per non illudersi troppo sull'essenza nazionale dei varî stili, sempre influenzati dalle nazioni sorelle.

Notava J. S. Shedlock (1), che i grandi violinisti italiani lasciarono larghe traccie delle loro forme stilistiche in Inghilterra; il che è dovuto ai trionfi di Corelli ed alla posteriore venuta di Veracini e Geminiani in Londra, nel 1714. La facilità meravigliosa di questi mo-

(1) *The pianoforte Sonata, its origin and development:* Methuen. London, 1895: titolo X°, *The Sonata in England.*

delli della scuola d'arco entusiasmava talmente i contemporanei, che l'ultimo dei due nominati fissava stabile dimora in Inghilterra, popolarizzando con numerosi allievi il gusto per le forme italiane.

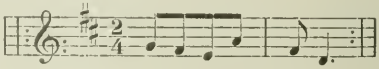
Un'altra influenza non lieve, manifestatasi negli inizî della scuola inglese, è quella di Alfonso Ferrabosco da Bologna che, recatosi per tempo alla Corte di Elisabetta, vi eccelleva tra i migliori e lottava ad armi cortesi con William Byrd giovinetto. Tra poco, discorrendo di questo padre della musica inglese, avremo occasione di intrattenerci sulle loro relazioni; pel momento ricordiamo il fatto, la cui importanza non può sfuggire a chi conosca l'influenza esercitata, alla sua volta, dal Byrd sui successori.

Finalmente il principe dei pianisti nostri, Domenico Scarlatti, non fu estraneo al movimento degli spiriti in quelle regioni: tantochè un suo influsso tratto tratto apparisce spiccato nelle opere dei clavicembalisti inglesi. A diffondere potentemente il gusto per l'arte del grande italiano concorse l'opera di Thomas Roseingrave che, recatosi nel 1710 in Italia, strinse conoscenza con lo Scarlatti: ed al suo ritorno patrocinò la causa del maestro con quello stesso slancio, con cui un secolo più tardi il Wesley doveva additare alle genti i capolavori di G. S. Bach.

Nata al gioco e al passatempo dell'ambiente signorile, l'arte nostra non si preoccupa delle vicende che sulle divisioni dell'isola si vanno intessendo: in quella vece, sembra rispecchiare un lato caratteristico dello spirito regionale che per tempo avvia i compositori in traccia di nuove forme romantiche e spesso pittoresche. L'inglese, assorbito dagli affari, ama tuttavia la campagna, e ne intuisce e spesso riesce a riprodurre gli incanti con arte squisita. Il romanticismo pittoresco delle rupi e delle verdi boscaglie lo impressiona: onde con amore infinito

lo vediamo curare i parchi all'inglese, ove gruppi d'alberi secolari sembrano frusciare all'intorno i misteri di una vita trascorsa, e sui pilastri di un tempietto o sulle spalle d'una statua vetusta il tempo stende un mantello di licheni e di verdi ciocche parassite. Nella vita quotidiana, l'inglese è freddo e compassato perchè l'ora l'assorbe, e un solo aspetto del suo carattere viene a manifestarsi. Per lui non si tratta di distrazioni, si tratta d'affari: onde J. J. Rousseau si credeva in diritto di concludere: " La barbarie anglaise est connue. Je sais que les Anglais vantent beaucoup leur humanité et le bon naturel de leur nation, qu'ils appellent *good-natured people;* mais ils ont beau crier cela tant qu'ils peuvent, personne ne le répète après eux „. Tuttavia l'osservazione dev'essere di molto addolcita: ed i savi, forti, fiorenti istituti di beneficenza, e il sentimentalismo dei loro racconti rivela un fondo emozionale, forse in passato ancor più vivo. Il sentimento musicale apparisce nei *glees*, nei *catches*, nelle arie irlandesi e scozzesi piene d'una ingenua mestizia: e le memorie dei loro *carillonneurs*, in grado minore che in Olanda, vanno cantando ancora le emozioni di quelle epoche scorse, quando dai torrioni vibranti si scatenava l'armonia poderosa di campane l'una coll'altra accordate, e sfide e tornei si indicevano fra i suonatori del pesante istrumento (1).

(1) A Norwich e nel Cumberland in ispecie si diffuse e durò tutto il settecento l'amore per i giuochi di campane. Così in un cenno contenuto nelle *Revue Britannique* (février 1836, pag. 397) è interessante leggere le sfide seguite in questo genere fra gli *amateurs* della campana libera. Gli altri si estasiavano al *carillon* di Oxford che ripeteva il tema



usato da Viotti nel suo Concerto di violino in *sol*.

Il sogno romantico, tanto caro all'arte musicale ed in contrasto colla praticità da cui il popolo inglese appare caratterizzato, non è ancor spento in queste terre: e le case si adornano di verdi piante, e il clima, che limita la vegetazione e talvolta coi venti dell'Est l'arresta in maggio, sembra accrescere quest'amore condensandolo nel breve tempo della primavera.

Orbene, questo lato del carattere inglese può fino ad un certo punto spiegare la predilezione dei piccoli momenti pittoreschi su cui ci verremo indugiando, e che col *zufolo del carrettiere* appariscono per tempo fra i compositori di questa scuola. L'emozione ora compressa dalla vita febbrile, scattava nel passato più facile e spontanea. L'inglese odierno, grave e compassato, ebbe antenati gai e talora espansivi: tantochè il fiore dell'arte primitiva in quei lontani periodi sembra rispondere a tutto un complesso di fatti che, mutati, dànno in parte ragione della rapida decadenza successiva.

Bisogna poi ricordare che la scuola di cui parliamo, antesignana d'un movimento ricchissimo nelle altre regioni, muove i suoi passi in un periodo, ove le vecchie tonalità del canto fermo stanno per cedere definitivamente il posto al sistema moderno. L'accordo di settima di dominante, chiave di volta delle nuove tendenze tonali, dall'Italia si va man mano estendendo ai musicisti europei: il discorso sonoro, errante dall'una all'altra gamma, comincia a vagheggiare il suo riposo nell'unità tonale.

Inoltre, una doppia corrente avvolge i musicisti. Per un lato la musica dotta, che dai generi per voci si va infiltrando nei nuovi generi strumentali, tenta trasportare in essi la sapienza della trattazione, la larghezza delle forme e l'aridità del concetto passato. Per l'altro invece il popolo (che, come la musa del Berni, canta ad aria, siccome gli frulla, tentando *rendere* lo stato

d'animo passionale che lo spinge alla produzione spontanea), reca nel vecchio edificio una calda ondata di sangue giovane e spinge l'artista al genere *espressivo*.

Quest'eterno dualismo, che apparirà in tutti i gruppi regionali, è spiccatissimo nella scuola inglese. Troveremo quindi *preludi* dotti con larghe forme ad *imitazioni*, arieggianti i generi vocali adattati all'organo ed alle tastiere minori: mentre le *arie di danze*, le *canzoni*, tratto tratto imitate dalle forme popolari, costituiranno il nuovo genere, destinato a soggiogare l'antico, e ad imporsi nella fioritura Couperiniana.

Così nulla nel mondo va perduto. Mentre un organismo, compiuto il ciclo evolutivo tramonta, sorge una nuova manifestazione che dalle sue ceneri trae novelli elementi. L'ora che passa educata nel volo dai secoli, bussa alla porta dello studioso, gli cede il tesoro dei tempi e ne riceve in cambio un nuovo abito di vita. Ciò si verifica nella scuola inglese ed in tutti i cicli che verremo considerando: a meglio penetrare l'essenza dei quali torna utile conoscere le condizioni create all'ambiente dai primi strumenti a tastiera e dal carattere delle forme istrumentali.

§ III.

LE PRIME FORME ISTRUMENTALI E GLI STRUMENTI A TASTIERA

Le prime manifestazioni istrumentali, sdegnate dai dotti e combattute dalla Chiesa sorgono, come già si è osservato, a rilento, e nella struttura imperfetta rivelano l'umile origine. Sullo scorcio del Medio-Evo e negli albori del Rinascimento, quando il grave Mottetto o il Madrigale sonante svolgono la loro essenza polifonica nelle chiese, nei saloni e nelle feste di Corte, il popolo, abbandonato a sè stesso, libero un giorno e felice, oppresso un altro e tristissimo, canta senza guida pei trivii, canta per le piazze e per le campagne infinite; ed il ritmo delle voci è accentuato dalla danza, e l'unione delle due arti e la necessità di facilitare l'intonazione guidano inconsciamente alla ricerca di più esatte quadrature e di tonalità meno incerte. Frattanto la cenciosa coorte dei cantori girovaghi di terra in terra va recando la lieta novella d'una danza o d'una ignota canzone; ed in parte accompagnando con gli strumenti la voce, in parte affidando ad essi l'intero disegno melodico trasmette e perfeziona ed avvalora queste prime forme di *monodia,* quale protesta del popolo e dei nuovi tempi contro la polifonia imperante.

Così per un lato i dotti, attratti dall'interesse che le

forme popolari vanno dovunque destando, vi applicano lo studio e ne attingono ispirazioni novelle; per l'altro l'uso degli strumenti invoglia i costruttori a perfezionare la tecnica, gli esecutori ad afforzarsi nella loro conoscenza: e l'arte strumentale, mossi i primi passi, con ardore mirabile si lancia alla conquista dell'avvenire.

Questa genesi spiega l'abbondare di piccole arie di danza nelle prime raccolte strumentali. Come tra poco vedremo anche nel ciclo di Purcell, sono Pavane, Correnti, Sarabande, Minuetti, Siciliane che in breve periodo e cadenzato reggono il lento moto dei danzatori, o con ritmo più mosso, ma ancora moderato, li animano nelle Alemanne, Ciaccone, Passacaglie, Villanelle, Gavotte, o li spingono a moto vivace nei Passepieds, Tamburins, Rigaudons, nelle Gighe, Furlane, Bourrée e Gagliarde sonanti.

Si distinguono negli incunaboli le *Danze basse* con movenze gravi e signorilmente compassate, dalle *Danze popolari* per lo più spigliate e brillanti, sempre poi ritmate fortemente e munite di musica propria. Le prime, che presero il maggiore sviluppo in Francia, si eseguivano strisciando il piede senza staccarlo con salti da terra. I danzatori serbavano il mantello stretto sotto il braccio sinistro, cingevano fieramente la spada: le dame, chiuse in lunghe vesti accollate, erano nell'impossibilità assoluta di abbandonarsi a rapidi movimenti. Perciò spesso si danzava al canto stesso lentissimo dei Salmi: Carlo IX in Francia preferiva la musica del Salmo 129; e prelati e sovrani non isdegnavano abbandonarsi a simile spasso, da cui non era mai scompagnata una gravità solenne. Così al ballo dato da Luigi XII a Milano danzarono i cardinali di Narbona e San Severino: il cardinale Ercole d'Este non si vergognava di dirsi appassionatissimo della danza: e nel 1562 lo stesso Filippo II, descritto a colori così cupi dai biografi, pren-

deva parte ad un ballo con tutti i Padri del Concilio Trentino (1).

Mentre queste forme solenni divertono le accolte signorili, sorgono fra il popolo le danze ritmicamente più mosse o, per lo meno, create in ambiente spoglio di tante preoccupazioni: e tale freschezza le allieta, che i nuovi ritmi affermati trapassano negli scrittori, dando origine ad una vera fioritura birichina e gioconda di piccoli temi chiari ed espressivi, su cui si impernia la prima letteratura del pianoforte. Nella naturale selezione che questo materiale subisce, a poco a poco il buono si perfeziona, il mancante viene soppresso: l'interesse con cui il pubblico segue lo sparso lavoro dà origine a raccolte dapprima incomposte, poi sempre più elaborate: frammenti istrumentali sorgono, compositori isolati già cominciano a concepire piccole forme, ideate per puri strumenti anche all'infuori di ogni preoccupazione di danza: Montalbano a Palermo nel 1629, a Bologna Bononcini nel 1685, A' Kempis, Theile ed altri moltissimi concorrono in questi tentativi: finchè nella seconda metà del secolo XVII le raccolte assumono forma regolare nella *Suite*, ed i generi strumentali con l'*Ouverture* si presentano arditamente innanzi all'universo meravigliato.

Quest'evoluzione progressiva è assai interessante per noi, come quella che fornisce un filo prezioso per non

(1) Abbiamo trattati antichi di tali danze nel *Ballarino* del Duca di Sermoneta, Vinegia, 1589; V. Czernewicz, *Tanzkunst. Grande Encyclopédie française*, art. *Danse*; G. Villier, *La Danse à travers les âges*, Paris, Hachette, 1896; G. Desrat, *Dictionnaire de la Danse... depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies réunies, 1896; Giacomo Rossi, *Il Minuetto*, Roma, Soc. editrice Dante Alighieri, 1896, ove si trova un buon Saggio di bibliografia in servizio alla Danza. Ottimo contributo per la conoscenza della tecnica di tali Danze è recato dalla *Estetica della musica* di A. Galli (Fratelli Bocca, 1900), § XI.

smarrirci nel labirinto dei lavori passati. Anzitutto l'idealizzazione delle varie forme di danza ne amplia ed ingentilisce le forme tipiche, mantenendo solo l'elemento ritmico fondamentale: il che rende ragione delle differenze talora spiccatissime intercedenti fra danze raccolte sotto lo stesso titolo. Inoltre a quel modo che attualmente si designa il tempo con le parole convenzionali di *allegro, andante* e simili, nelle epoche scorse si ricorreva tratto tratto al nome di una danza, il cui carattere spiccato guidava l'interprete ad una esatta interpretazione. E questo fatto, unito col precedente, aiuta ancora a comprendere il distacco tra le stesse forme di danza in un medesimo autore. In altri termini, appena penetrate nella coscienza del mondo musicale, queste vaghe creazioni si trovano sottoposte a tali e tanti elementi perturbatori, da smarrire spesso l'esterna apparenza originale, solo serbando il ritmo che ne costituisce l'elemento immanente e vitale.

La conoscenza poi della *Suite* e del periodo che la vide nascere ci pone in guardia contro ogni possibile errore, nascente da erronea indicazione. Queste prime forme di raccolte istrumentali infatti, per quanto ancora imperfette, già si ispiravano ad un concetto unitario che a grado a grado veniva reggendo l'intero organismo musicale; e, in altro modo non sapendo tradurre il bisogno di coesione fra i singoli elementi costitutivi, li racchiudevano in una sola cornice, costituita dal nuovo elemento della tonalità. Quindi le vere *Suites*, che appariscono tra il 1670 ed il 1680, sono scritte tutte nel tono del pezzo con cui cominciano: che se l'autore voglia modulare da un tono maggiore al minore, sceglie per lo più il minore omonimo, passando per esempio da *do maggiore* a *do minore*. Il pezzo d'apertura è generalmente un Preludio, la chiusa si opera con una Giga: fra questi estremi obbligatorii succedono liberamente

altre arie di danza, canzoni, *ouvertures*. Abbondano gli esempii in cui l'autore ha sostituito il primo e l'ultimo tempo caratteristici con altre pagine: tuttavia egli mai non rinunzia alla tonalità costante per tutte le composizioni insieme raccolte, senza cui la *Suite* tipica più non esiste. Onde questo principio ci dà modo di conoscere, con sufficiente sicurezza, le vere raccolte originali da quelle saltuariamente formatesi per capriccio di editori, o dovute ai primi tentativi fatti su questa via. Perchè anche la *Suite* regolare ha lontani e barbari progenitori che dalle prime decadi del secolo XVI ne preparano il futuro trionfo; ed in essi manca non solo la struttura tipica nell'ordine dei pezzi, ma riesce incerto lo stesso principio cardinale della uguaglianza di tonalità in tutte le opere formanti la raccolta.

Un'ultima osservazione relativa alla *Suite* riguarda sia i perfezionamenti ad essa apportati nel periodo di maggior sviluppo, sia ancora i nomi con cui viene tratto tratto ricordata. Nel pieno suo fiorire — e ne troviamo esempî in Kuhnau — essa è costituita per lo più da quattro tempi, comprendendo un'*Allemanda* (che sostituisce il *Preludio*), una *Corrente*, una *Sarabanda*, una *Giga*: na anche contro questo sistema si elevano eccezioni che dimostrano quanta libertà fosse consentita.

Riguardo al titolo, vediamo spesso ricordate le *Sonate da Camera*, le *Partite*, i *Balletti*. In ispecie nei generi per clavicembalo il nome di *Partita* abbonda, cui tratto tratto in Couperin si va alternando quello di *Ordine*. Ora tutte queste varie denominazioni rientrano nel campo larghissimo della *Suite* regolare, quale venne prima classificata, e non vanno mai confuse con la vera *Sonata* moderna, costrutta con criterii diversi, e dovuta a Carlo Filippo Emanuele Bach verso l'anno 1742 (1).

(1) Cenni maggiori si troveranno in J. S. Schedlock, *The pia-*

Chiariti questi dubbî, possiamo liberamente proseguire nella corsa rapidissima sul sorgere dei primi generi strumentali, notando che dalla *Suite* e dall'*Ouverture* nascono tutte le posteriori manifestazioni. Già prima che la Francia con Lulli offrisse il modello dell'*Ouverture,* Claudio Monteverde nell'*Orfeo* (1607) tracciava la *Toccata* che serve di preludio al lavoro: e la breve frase musicale in *do,* che per tre volte in essa si ripete, potrebbe segnare un antefatto alla divisione ternaria dal Lulli adottata. Nell'*Ouverture* tuttavia il progresso è evidente: ad una prima parte, segnata col titolo di *grave,* segue una seconda in tempo mosso: quindi, simile alla ricapitolazione dell'oratore, la ripresa del *grave* chiude il componimento.

Ora, da questa disposizione lulliana deriva la divisione in tre tempi della *Sonata moderna* e della *Sinfonia.* Coll'intuito proprio degli italiani, emozionisti facili e musicisti nati, Alessandro Scarlatti rovescia l'ordine dei tempi, a fine di accrescere l'effetto coll'irruenza del moto finale: e ne nasce la partizione in *allegro-andante-allegro,* cui gli esecutori, accelerando a grado a grado l'ultimo tempo, preparano il trapasso nel quadro della *Sonata* moderna, già nominata. Prima tuttavia di giungere ad essa, nello schietto periodo in cui il clavicembalo trionfa, i violinisti italiani creano con Torelli il *Concerto Grosso* che, unito alla forma minore del *Concerto da camera,* innonda l'Europa: ed è per l'appunto questa forma già più progredita che da Emanuele Bach viene scelta a modello per l'impianto della Sonata classica.

---

noforte Sonata, its origin and development, Methuen, London, 1895; HERMANN KRETZSCHMAR, *Führer durch dem Concertsaal (Symphonie und Suite):* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Col progredire del tempo l'uguaglianza assoluta di tonalità propria della *Suite* antica già si abbandona. Il *Concerto Grosso* non solo attribuisce a ciascuna delle sue parti spiccata impronta individuale, ma ancora comincia a scegliere la sotto-dominante del primo tempo quale tonica dell'andante: iniziando così una tradizione che si verrà erigendo a regola nella Sonata moderna e nella Sinfonia. E quando vediamo i *Concerti Grossi* di Torelli, Corelli, Vivaldi, Geminiani, Tartini seguire la nuova forma proposta dallo Scarlatti: quando in questa ritroviamo le traccie del passato, e cioè nell'Adagio l'*Aria* antica della Sonata da Chiesa, nel Presto o Finale talora il $^{12}/_{8}$ che chiudeva la *Suite* con la Giga, allora siamo tratti a riconoscere la profonda struttura organica dei nuovi prodotti, figli legittimi d'una lenta evoluzione che all'êra moderna donava un tesoro di opere consacrate dalla carezza del tempo.

Col Concerto, una nuova via si apre all'attività della tastiera a becco di penna che offre al virtuosismo il mezzo migliore sia per il sostegno armonico degli strumenti concertanti, sia ancora per la diretta realizzazione di parti multiple avvicendate in contrappuntistico disegno. Così a grado a grado dal semplice basso continuo si aspirava al dialogo fra gli strumenti concertanti, si raggiungeva l'opera di concertazione; ed i passi rapidi ed eleganti del violino contribuivano a fornire esempi sulla cui scorta il clavicembalo si spogliava del rude scolasticismo che la vecchia tradizione organistica gli aveva tramandato.

Danze staccate, arie, preludii, raccolte sistematiche di tali opere e di *ouvertures* nelle *Suites*; ecco i generi che, uniti a quadri di concerto, appariscono nei primi saggi della letteratura del clavicembalo. Con essi si connettono le *Fantasie*, ricordate già in Adriano Willaert ed intese allo sviluppo di un tema musicale: i *Ricer-*

cari, in cui la graduale elaborazione di parecchi temi seguiva liberamente i principii che trionferanno nella *Fuga* avvenire; e le *Intonazioni* e le *Toccate* dei Gabrieli arrecano nuova varietà, staccandosi dalla forma del vecchio *Preludio* chiesastico e svolgendosi in largo ciclo di accordi, magniloquenti nell'Intonazione, piani e sereni nella Toccata. Onde allorquando il cadere del settecento assiste al trionfo della nuova tastiera a martelli, già i mille rivoli della tradizione hanno preparato quella larga fiumana di solide opere che verrà dilagando per l'Europa, e nel fascino di nuove forme travolgerà fatalmente la produzione anteriore.

*
* *

Col sorgere del virtuosismo anche i fabbricatori di strumenti si trovavano nella necessità di migliorare la produzione loro; e la tastiera a becco di penna, che associata alle altre risorse strumentali trillava discreta o quale solista imperava, veniva a grado a grado perfezionando le doti sue che negli incunaboli ci appariscono assai limitate.

L'amore con cui il piccolo strumento era accolto procedeva in gran parte dalla ricchezza di risorse che di primo tratto s'impone, e classifica la tastiera tra i più potenti ausiliarii dell'invenzione e della tecnica musicale. La distribuzione ingegnosa dei tasti offre un esempio chiaro e sommamente pratico delle teorie armoniche; l'attitudine a produrre parecchi disegni concomitanti invoglia l'esecutore a studiarne i rapporti e gli effetti; e per mezzo suo il giudizio dell'orecchio segue immediatamente al prodotto dell'elucubrazione tecnica e del calcolo, aggiungendo il prezioso coefficiente del metodo sperimentale alla guida teorica dell'insegnante o del libro.

Ora, a quel modo che le forme musicali pianistiche si connettono con la scuola degli organisti, così i primi strumenti a corde animate dalla tastiera ci riconducono per quest'ultima alla grande famiglia degli organi. Questa alla sua volta, fra i primi monumenti ricordati, comincia ad interessarci solo negli inizî dell'êra cristiana; perchè la dizione imperfetta di Vitruvio, se per un lato permette di riconoscere l'esistenza di tastiere con tasti mobili intorno ad un asse nel primo secolo dopo Cristo, per l'altra non fornisce ancora tali notizie sul famoso *Organo idraulico* e sul suo preteso inventore Ctesibio alessandrino, da dissipare i dubbî sorti sulla sua natura (1). Lo stato attuale degli studî consente di affermare che, sviluppatasi a poco a poco quest'arte nascente, quando nel XII o XIII secolo viene in uso il piccolo organo

(1) V. J. W. Warman, *The Organ*, Londra, 1884. Le notizie di Vitruvio si trovano nell'opera *De Architectura*. Chi volesse completare lo studio di questa parte, potrebbe consultare le opere seguenti: A. J. Hipkins, *Description and history of the pianoforte*, London, 1896; E. F. Rimbault, *The pianoforte, its origin, progress and construction* (1860: opera capitale in questo argomento per i cenni utilissimi sullo sviluppo del clavicordo e del clavicembalo); E. J. Hopkins, *The Organ, its history and construction* (cui precede una storia dell'organo stesa dal Rimbault), 1855; Montal, *L'art d'accorder soi-même son piano* (capitolo consacrato alla *Histoire du piano et des instruments à clavier qui l'ont précédé*); H. V. Couwembergh, *L'Orgue ancien et moderne;* A. Bonuzzi, *Saggio di una storia dell'arte organaria in Italia* (Milano, 1889): e gli ottimi cenni contenuti nel *Metodo per organo* di E. Bossi e G. Tebaldini, accurato nella parte storica, nella trattazione generale efficace (Carisck e F. Jänichen, Milano: senza data).

Fra i lavori più recenti noto le brevi *Notes historiques et critiques sur l'orgue* di Eug. De Briqueville (Paris, Fischbacher, 1899); e *Guide de l'art instrumental (Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes)* di A. Jacquart, Paris, Fischbacher, 1899.

portatile o *regale,* la tastiera già lascia intravvedere la possibilità di essere manovrata a mezzo delle semplici dita; e s'apre quindi il ciclo del meccanismo moderno. Prima di quell'epoca, i grossi organi di Costantino Copronimo (757), e di Winchester (951), menzionati dal Lichtenthal, hanno tastiere siffattamente ribelli al gioco delle dita da richiedere la pressione dell'intero avambraccio e spesso del pugno chiuso. Invece disegni originali di tastiere ordinarie diteggiabili si trovano nella *Cantiga de Santa Maria,* manoscritto spagnuolo del tredicesimo secolo citato da Don Juan Riaño. In esso i tasti sono disposti su due file, e cinque cedono sotto le dita del suonatore; il che non solo dimostra una certa perfezione nel meccanismo, ma potrebbe condurre a dubitare sull'uso di quelle diteggiature che, abolendo il primo e quinto dito, appariranno fra poco nello studio sulle opere lasciateci dai trattatisti.

Altri esempî di simili tastiere cedenti sotto la pressione delle dita sono visibili in un affresco del monastero di N. S. de Piedra in Aragona, appartenente al 1390 circa, ed in pitture di Frate Angelico; onde si può ritenere che il progressivo perfezionamento degli organi portatili influì sui grandi organi fissi, preparando un materiale più agile alle future applicazioni. E qui non so trattenermi dal ricordare ancora una volta quel " Trionfo di Massimiliano „ dovuto ad Alberto Dürer, ove Paolo Hofhaimer è rappresentato nell'atto di suonare sopra un piccolo ed elegantissimo *regale* dell'epoca. La vita del grande organista " qui in universa Germania parem non habet „ (1) si estende dalla metà

(1) Così nel *Diarium* il suo contemporaneo Spiesshammer. Paolo Hofhaimer (scritto pure Hofheimer, Hofheymer) n. a Radstadt nel 1459, m. a Salzbourg nel 1537.

del decimoquinto al primo trentennio del decimosesto secolo; Alberto Dürer ne riproduceva il ritratto lui vivente nel 1512; e la squisita verità dell'arte dal Dürer professata rende assai attendibili i dati di questa rappresentazione.. Ora la mano destra dell'organista, disegnata con evidenza mirabile, assume sulla tastiera quella posizione, che nella scuola germanica vedremo descritta dal Forkel, allorquando tenterà farci conoscere le speciali virtù di Bach clavicembalista. Le dita, curvate in modo da cadere quasi perpendicolari sul tasto, lo accarezzano, lo premono, non lo battono; il che per un lato ci fa meglio comprendere la cedevolezza cui i meccanismi erano pervenuti; per l'altro può condurci ad argomentare sull'antichità di una sana tradizione nella scuola germanica.

Mentre per la tastiera il clavicembalo si riallaccia alla gloriosa êra organistica, per il corpo sonoro adottato risale a più antichi strumenti, le cui corde nel salterio, nella cetra, nella lira, venivano pizzicate con le dita o poste in vibrazione per mezzo di plettri e bacchette. Anzi il *monocordo*, ancora attualmente adoperato nei gabinetti di fisica per iscopo dimostrativo, sarebbe uno tra i lontani progenitori del clavicembalo; mentre l'*helicon* di Aristide Quintiliano (1), formato di quattro corde divisibili come nel *monocordo* a mezzo di cavalletti, costituirebbe un perfezionamento degno di figurare nella storia di questo graduale sviluppo. Finalmente l'*organistrum* apparso fra l'ottavo e il nono secolo, è una terza forma transitoria, ove l'uso del monocordo si unisce a quello della tastiera, e rende meno saltuario il passaggio a costruzioni più progredite. Interessante nell'*organistrum* è l'ufficio affidato ai tasti, i quali hanno per iscopo di

(1) Siamo nel II secolo dopo Cristo.

far appoggiare sulle corde, messe in vibrazione dallo sfregamento, un cavalletto destinato a farne variare la lunghezza e quindi il suono. Come è facile rilevare, siamo ancora lontani dal concetto informatore della tastiera pianistica; tuttavia il principio, in se stesso fecondo, produrrà fra poco nuovi elementi (1).

Nell'Inghilterra, che prima inizia la scuola dei clavicembalisti, fioriscono per tempo anche i primi strumenti a tastiera, probabilmente fabbricati in Italia: ed in questi incunaboli ci si presenta il *clavicordo*, ove i cavalletti dell'*organistrum* si sono modificati, trasformandosi in linguette di metallo (2). Sono esse fissate all'estremità del tasto, opposta a quella su cui poggiano le dita; e, mentre dividono la corda in parti aliquote, la pongono ancora, con l'urto, in vibrazione. Lo strumento adunque semplifica l'antico *organistrum*, riunendo in una le due funzioni consistenti nel modificare la lunghezza delle corde e nel produrre il suono; tuttavia sino al secolo XVI il numero delle corde era assai limitato, nè ancora si pensava a rendere indipendente l'uso di ciascuna col tenderle in numero pari alle note della tastiera. Per ottenere questo nuovo perfezionamento sarà necessario che l'opera paziente di continui tentativi abbia a mano a mano rivelato i crescenti vantaggi del sistema: il che ci verrà guidando ai primi albori del settecento (3).

Mentre il *clavicordo* lentamente accresceva la esten-

---

(1) V. per notizie RIEMANN, *Orgelbau im frühen Mittelalter* (*Allg. Musikzeitung*, 1879, n. 4-6).

(2) Anche secondo Hullmandel, allievo di C. F. E. Bach e forse meglio guidato dalla tradizione, il clavicordo avrebbe avuto origine italiana: v. *Enciclopédie méthodique* di Dalembert e Diderot, art. *clavecin*.

(3) RIEMANN, *Dictionnaire de musique*, *Piano*. HIPKINS, opera citata.

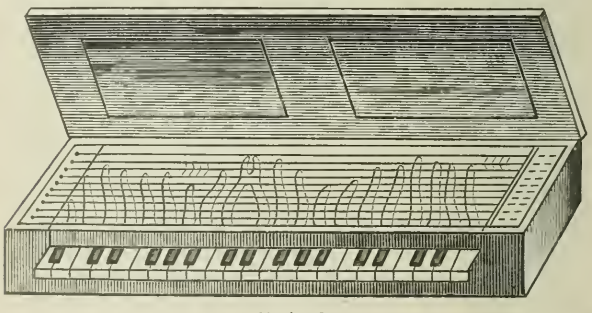
sione sua, dapprima limitatissima, il sistema che brillerà nel *clavicembalo* faceva la modesta apparizione, assumendo ora i nomi di *virginale*, ora quelli di *spinetta* e distinguendosi sia per il numero delle corde pari a quello dei tasti, sia per il sistema destinato a produrre il suono della corda stessa, a mezzo d'un plettro di penna. Era questa fissata a piccole bacchette di legno dette *salterelli*, per modo che alzandosi sotto la pressione del tasto, il becco di penna pizzicava la corda, e ricadeva quindi per essere pronto ad un nuovo attacco; nel che sta la differenza sostanziale tra *clavicembalo* e *clavicordo*, nettamente distinti alla loro volta dal *pianoforte a martelli*, il cui sviluppo esorbita dal presente volume.

Sarebbe certo cosa importante il possedere dati storici sulla prima apparizione di questi strumenti; ed in tal caso il raffronto fra il periodo della loro nascita e quello del maggiore sviluppo, a noi dimostrato dai cimelii tuttora esistenti, permetterebbe di apprezzare con una certa esattezza l'importanza del progresso e di penetrare nello spirito innovatore di periodi passati. Sgraziatamente siamo ridotti a poche induzioni: il più antico libro che tratti con serietà di strumenti musicali è quello di Sebastiano Virdung, edito in forma di dialogo a Basilea nel 1511, col titolo *Musica getutscht und ausgezogen* (1): ed in esso il clavicordo è rappresentato con disegni e descritto come cosa già esistente. Al di là di questo periodo, gli antichi progenitori del pianoforte

(1) L'opera venne ristampata in fac-simile da Breitkopf e Haertel, 1882. Reca per titolo: *Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung Priester von Amberg, um alles Gesang aus den Noten in die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der Orgeln, der Lauten, und der Flöten transferieren zu lernen kürzlich gemacht.*

sembrano nascondere le origini in epoca assai lontana: e la data dal 1505, proposta da alcuni per l'invenzione del clavicembalo, non ha nulla di positivo. Le carte ed i contratti relativi a trapassi di proprietà sono forse i documenti più attendibili, in tali ricerche: e da uno scritto di pegno, relativo all'ospedale di S. Giovanni in Bruges nel 1404, si rileverebbe che un *clavecin* di grandi dimensioni già a quell'epoca esistesse (1).

Lasciando da parte queste ricerche, è un fatto che all'epoca del Virdung — cioè negl'inizî del cinquecento — il *clavicordo* si era esteso ad abbracciare quattro ottave: permettendo così nel breve ciclo delle composizioni a lui affidate, un vero e proprio sviluppo di canto e successioni armoniche. Lo strumento, privo di piedi, si limitava ad una cassa armonica rettangolare



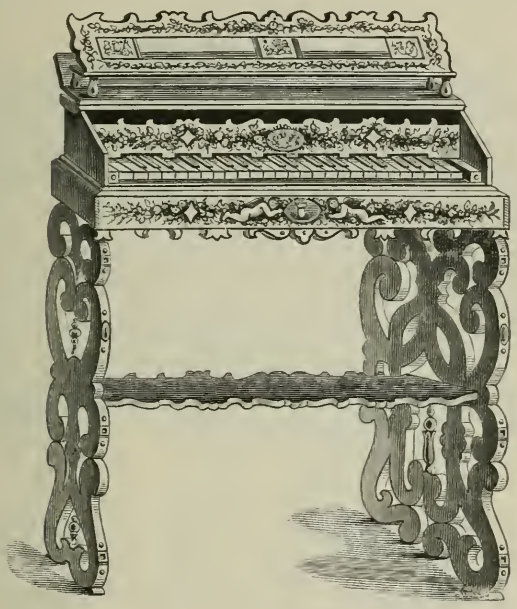
Clavicordo.

che il suonatore appoggiava sul tavolo o sulle proprie ginocchia: donde forse, come il Riemann osserva, il

(1) Ricavo la notizia da *Musiciana* del Weckerlin (Garnier Frères, Paris, 1877): egli cita la seguente nota di Van de Casteele, pubblicata dal giornale *La Plume*: « A l'année 1404-1405 figure dans le compte de l'hôpital Saint-Jean une somme de 8 lb. payée au Mont-de-Piété, pur l'engagement pendant huit semaines, d'un clavecin de grande dimension ».

nome generico di *scacchiere (eschiquier, exaquir, esquaquiel)* col quale è dapprima ricordato. —

Questa stessa forma rettangolare, dapprima mancante di sostegni, poi a grado a grado provvista di piedi, venne conservata in quello che si diceva *virginale*, e che Virdung descrive come strumento da lungo tempo esistente; mentre invece la *spinetta* a somiglianza del



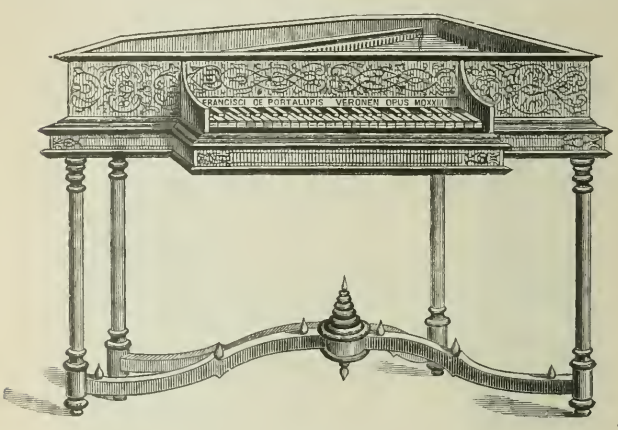
Virginale.

venturo *clavicembalo*, secondo i più vorrebbero, era contraddistinta da una forma quasi triangolare che, dapprima sprovvista di piedi, col tempo si arricchiva di questo sostegno avvicinandosi sempre più al moderno pianoforte a coda.

La ragione della forma diversa tra spinette e virgi-

nali sembra si debba riferire al sistema di corde adottato; e su di essa richiamo l'attenzione del lettore, sebbene testimonianze storiche sembrino creare eccezioni all'opinione generale.

Per ottenere il graduale crescere d'acutezza nei suoni resi dalla corda vibrante si poteva mantenerne inalterata la lunghezza, variando il calibro, oppure variare quest'ultimo, adottando un'uniforme lunghezza di corda.



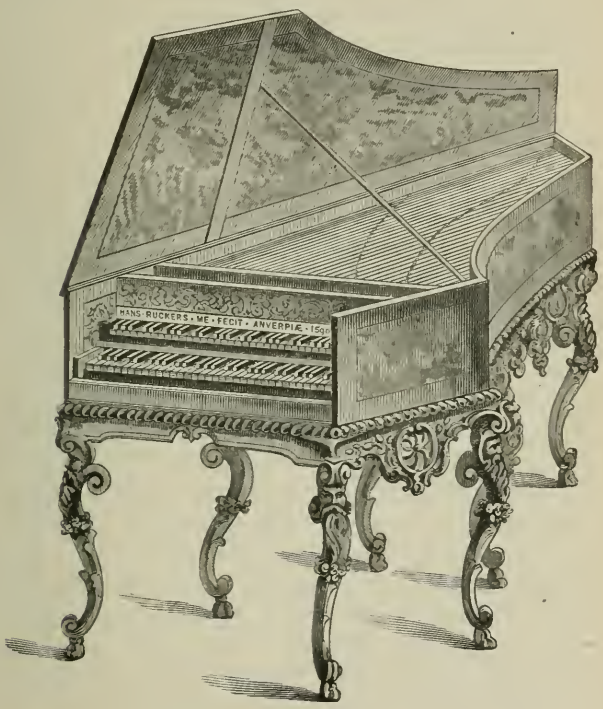
Spinetta

Seguendo il primo sistema, la forma della cassa veniva naturalmente avvicinandosi a quella del clavicordo primitivo e del virginale: mentre se il secondo concetto informatore prevaleva (il che dovette avvenire per forza quando l'estensione dello stromento si accrebbe), allora si ricorreva alla forma triangolare, caratteristica della spinetta e del successivo clavicembalo.

Dell'uno e dell'altro tipo presento modelli tolti dalla splendida opera del Méreaux più volte citata.

Ritenga tuttavia il lettore che la quistione della forma esterna è assai controversa: onde, ad esempio, il Rie-

mann ritiene che il tipo quadrato, simile alla forma di un piccolo tavolo, fosse riservato alla Spinetta: mentre il Virginale si sarebbe da essa distinto per l'accordatura limitata alle regioni più acute, come era in uso nel piccolo organo *regale* in confronto coll' organo maggiore.



Clavicembalo.

Anche la quantità delle corde variava; tantochè in generale nelle spinette e nei virginali ad ogni tasto corrispondeva una sola corda, mentre due o più ne

aveva il clavicembalo. Siccome però dall'un sistema talora all'altro si passava confondendo i nomi, così a questa distinzione sembra più esatto sostituire quella fondamentale fra stromenti a linguette battenti, o *clavicordi,* e tastiere a becco di penna che raggiungono l'apogeo nel *clavicembalo.*

In tutti i modelli di quest'ultimo genere la forma segue una disposizione di corde simile a quella di una arpa collocata orizzontalmente; conducendoci così a grado a grado al tipo del pianoforte a coda moderno.

*
* *

La tastiera a becco di penna si distingue per una secchezza e aridità di suono affatto speciale, che rende agilissimi e idealmente leggeri i passi rapidi, ma obbliga il compositore a trascurare le larghe sonorità od a prolungarle artificialmente con trilli e giochetti sonori. Invece la sonorità del *clavicordo* varia a seconda della pressione esercitata per mezzo del tasto sulle piccole lamine metalliche; ha il difetto di alterare leggermente l'intonazione del suono, se la pressione diminuisce o s'accresce; ma, in compenso, rende attuabili quelle aspirazioni espressive, cui l'artista d'ogni tempo accarezza. Ed è notevole lo sviluppo ottenuto dal *clavicordo* in Germania ove Sebastiano Bach lo prediligeva: e Burney avendo inteso Carlo Filippo Emanuele ad eseguire musica sul piccolo strumento, rimaneva colpito dalla potenza di espressione che su lui raggiungeva l'artista (1).

(1) « Nei passi lenti e patetici, quando egli (C. F. E. Bach) doveva eseguire qualche nota di lungo valore, strappava dal suo strumento un grido lamentoso che solo il clavicordo consente ». *Si riferisce alla visita fatta dal Burney a Bach, in Amburgo.*

Per realizzare questo stesso ideale, durante lunghi anni il clavicembalo ricorse a ingegnose e complicate invenzioni che, se per un lato dimostrano la continua ricerca e le richieste degli intelligenti, per l'altro confermano quella imperfezione radicale che tutti i grandi virtuosi hanno lamentata. Con Hans Ruckers in ispecie, dotto fabbricante, trionfavano i clavicembali a doppia tastiera ove, impiegandosi in ciascuna un numero diverso di corde per ogni nota, e spesso accordandosi l'un registro all'ottava dell'altro, si poteva meccanicamente simulare effetti espressivi di *piano* e di *forte*. Anzi tali e tante erano le risorse cui dava luogo tale sistema che, non potendo in un breve cenno riassumerle, rimando il lettore alle memorie pubblicate da Quirino Van Blankenburg (musicista neerlandese vissuto fra il 1600 e il 1700), nei suoi *Elementa musica*, e da Vander Straeten riprodotte nell'opera *La musique aux Pays-Bas*, vol. I, pagina 56 e segg.

Un altro sistema ingegnoso copriva la cassa armonica di piccole stecche mobili intorno ad un perno, e che a somiglianza del congegno usato nelle nostre persiane potevano aprirsi o chiudersi per gioco di apposito pedale. È facile comprendere che, allorquando esse venivano aperte, il suono usciva più intenso come nell'apparecchio usato talora nell'arpa; ma da ciò alle infinite gradazioni, possibili col semplice tocco sulla tastiera moderna, corre un abisso. Nè qui si arrestavano i tentativi; alcuni modificavano la natura del plettro, sostituendo al becco di penna altre sostanze, a fine di variare in apposito registro l'effetto finale; altri alternavano corde di minugia a corde metalliche, speculando su nuovi giuochi di timbro; tutti finalmente s'accordavano nel riconoscere l'insufficienza del principio, che solo doveva cadere dinanzi ai nuovi strumenti del nostro Bartolomeo Cristofori nel cui primo *piano a martello*

sta il merito dell'ardita innovazione. Essa dapprima sconosciuta, a poco a poco per opera d'intelligenti perfezionatori trionfa; e nel 1830 il nnovo piano a tavolino ha siffattamente detronizzato il *majestueux clavecin* che il miserabile *instrument de chaudronnier* — col qual titolo Voltaire definiva il pianoforte — fa persino dimenticare ai più il vero nome dei suoi predecessori. Per evitare l'incertezza, che lo scambio dei nomi produce nella lettura di alcune opere, ricordisi coll'Hipkings che *manicordo* italiano, *manicordio* spagnuolo, *manicord* francese corrispondono per lo più a quello strumento che indicammo sotto il nome *clavicordo*; mentre *clavicordo* italiano, *clavicordo* spagnuolo, *clavicord* francese implicano talora nelle opere antiche il concetto di spinetta. Infine *Cembalo, Gravicembalo* italiano; *Harpsicord* inglese; *Flügel, Kieflügel, Steerstück, Schweinshopf* germanico sono sinonimi di *Clavicembalo,* di cui il *Clavicytherium* rappresentò un semplice perfezionamento.

Mirabile, in queste epoche scorse, è l'amore col quale ogni arte concorreva ad abbellire i modesti confidenti dell'ispirazione profana. A quella guisa che nelle foggie il lusso e lo sfarzo aveano gioco larghissimo, mentre il rigido abito nero dei nostri giorni accomuna con poca spesa il ricco gentiluomo al borghese modesto; così i piani e le casse e le più piccole modanature degli strumenti accoglievano fregi e incrostazioni e pitture e intagli, ove ogni classe di artisti recava il suo contributo ingegnoso. L' ampio, liscio, pesante pianoforte a coda ha perduto la tradizione del passato, nè riesce a celare la propria nudità sotto la veste lussureggiante; che se ciò voglia tentare, troppo spesso presenta statuine e pitture appiccicate, non atte a formare coll'insieme un armonico tutto. Invece ricordo splendidi modelli italiani del XVI e XVII secolo, ove decorazione e ossatura di cassa si compenetravano per modo, da attribuire a questa

una leggerezza meravigliosa. Ed Enrico Müntz, parlando delle meraviglie accolte nelle Esposizioni di arte retrospettiva londinesi, descriveva una superba spinetta milanese costrutta nel 1577 da Annibale dei Rossi, acquistata dalla collezione Clapisson per il museo di South Kensington, al prezzo di 30.000 franchi: splendido capo d'opera, ove le gemme preziose disseminate con arte in brillanti meandri, gareggiano coll'avorio e i lapislazzuli nell'alleggerire forme d'un'eleganza squisita (1).

Il più antico *clavicordo* datato sembra essere quello esposto nel 1889 a Parigi, nella *Collezione storica di strumenti musicali* dovuta a Thibout fils. È di origine italiana con forma trapezoidale simile ad una spinetta; reca la data 1547 e la firma Dominicus Pisaurensis; l'estensione di quattro ottave ricorda all'incirca quella accennata dal Virdung. Nel Museo Krauss di Firenze si trovano modelli di simili strumenti perfezionati, appartenenti al 1659; nè so trattenermi dal ricordare il disegno di uno splendido clavicembalo costrutto nel 1627 da Giovanni Ruckers di Anversa, esistente nell'opera di Ed. Vander Straeten, cui il lettore potrà ricorrere per notizie interessanti sulla genealogia di questi valorosi costruttori (2).

I tasti, in numero di 53, formano quattro ottave e mezzo meno una nota; la lunghezza della tastiera è di appena 76 cent.; lo strumento nella lunghezza maggiore misura m. 1,86.

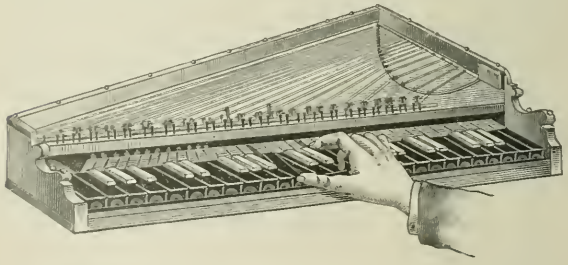
Una spinetta italiana posseduta dal maestro Bollarini e che io curai figurasse nella *mostra degli strumenti*

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1872, pag. 237 e seg. L'articolo intitolato *Les Expositions de Londres*, reca un bel disegno di spinetta italiana e dati interessanti sulla ricchezza artistica di alcune decorazioni.

(2) *Histoire des Pays-Bas*; vol. 3°, pag. 332 e seg.

all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, presenta la forma triangolare tipica della cassa armonica, derivante dalla lunghezza delle corde, man mano limitate nell' estensione. Originariamente doveva essere priva di sostegni; ed infatti l'elegante modanatura che in basso la cinge di minuscola cornice, fu in parte guastata, a fine di introdurla in una cassa grossolanamente costrutta, di origine assai più recente, senza alcun rapporto con lo stile aristocratico del piccolo modello, e simulante il tipo rettangolare attribuito da molti ai virginali. Tolta dall'involucro fittizio, la graziosa miniatura si presenta assai caratteristica, con le piccole borchie di avorio che ingenuamente ne ornano il contorno, col frontone dei singoli tasti, costrutti in ebano anzichè in avorio bianco, scolpito come nei saggi migliori dell'industria belga-olandese: e l'antichità sua, accertata sia dal carattere della costruzione, sia dalle tradizioni della famiglia cui appartiene, mi persuade a riprodurne il disegno, permettendoci esso di chiarire alcuni particolari relativi al meccanismo di questi modelli.



Due sottili lastre di legno, l'una verticale e destinata a celare la porzione interna della leva di ciascun tasto, l'altra orizzontale e stesa sui *salterelli*, furono tolte, per meglio porre in luce la struttura della meccanica. Sulla

prima sta la scritta: " *Abel Adam fecit Taurini A. D. 1698* „, la quale data si accorda con la brevità dell'apparecchio, lungo m. 0,64, largo, nel lato maggiore del triangolo, m. 0,34, alto m. 0,10. Sono ben questi gli strumenti che si tenevano appoggiati sulle ginocchia o sul tavolo, e del cui suono insinuante e discreto parlano gli scrittori.

La tastiera comprende 27 tasti di ebano e 18 d'avorio, i quali ultimi, come dal disegno apparisce, rimpiazzano i neri del pianoforte moderno. Sui tasti più gravi si legge ancora la designazione della nota resa dalla corda cui corrispondono, e che risulta conforme a quanto sappiamo dell'uso antiquato di tali strumenti.

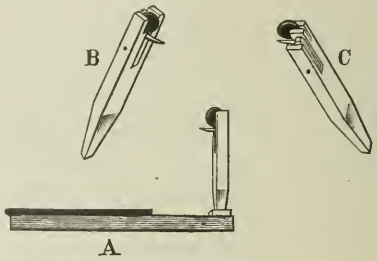
È noto che per la imperfezione del temperamento pochi erano i toni adoperati sulla tastiera; e nei primi saggi della scuola inglese avremo occasione di vedere praticamente la cosa, constatando la simpatia degli autori per un piccolo numero di tonalità predilette (1). D'altra parte la estensione limitata di virginali e spinette costringeva ad economizzare quanto più si potesse sul numero delle note: quindi i tasti più gravi si accordavano per modo da presentare non la vera e normale successione della scala, ma quei pochi bassi fondamentali che riuscissero necessari alla cerchia limitata dei toni allora in uso; costituendo quasi altrettanti bassi, fatti per il sostegno dell'armonia.

Se in questo modello misuriamo la distanza che intercede fra il limite esterno ornato del tasto ed il perno intorno a cui esso oscilla, lo troviamo di soli mill. 47. Data quindi una tale brevità nel braccio di leva, si comprende

(1) Assai per tempo, tuttavia, in Inghilterra si trattarono le quistioni relative al temperamento: e, fra le altre, l'opera di Roberto Smith, professore all'università di Cambridge, col titolo *Harmonies, or the philosophy of musical sounds*, edita dal Bentham a Cambridge nel 1749, svolge a fondo l'argomento.

che le dita dovessero poco avanzare sul tasto, sotto pena di poggiare sul fulcro della leva, riuscendo inefficaci; onde era necessario limitare il diteggio alle dita più lunghe, evitando l'impiego del pollice e del mignolo, che avrebbero tratto l'esecutore a sorpassare colle altre il breve campo d'azione. Così, forse, si può spiegare in parte l'ostracismo da cui pollice e mignolo furono per tanti anni colpiti, sino a che le costruzioni più moderne abituarono i virtuosi a nuovo metodo.

Vediamo ora come funzionasse il sistema di questa meccanica primitiva.



La figura *A* rappresenta il tasto orizzontale, oscillante intorno al perno collocato verso il punto ove è posta la lettera. All'estremità opposta della leva così formata si appoggia il *salterello (sautereau)* scorrente in una scanalatura verticale, praticata nella cassa. Quindi, appena una pressione è esercitata sul tasto, il salterello si solleva: e siccome il becco di penna è sottoposto immediatamente alla corda, come il martello nei pianoforti a coda, così agisce quale plettro, ed il suono è prodotto. Nel disegno è rappresentato, sotto la punta inferiore del salterello, un breve cuscinetto, consistente in un pezzo di pelle morbida, il quale ha l'ufficio di smorzare il rumore proveniente dall'urto del tasto contro il legno dell'apparecchio.

Appena il tasto si abbandona, il salterello per il proprio peso tende a ricadere. Ora, come si scorge dalle due figure *B* e *C*, il piccolo frammento di penna non si innasta direttamente sul legno scorrente, ma va unito ad un'asticciuola, mobile intorno ad un perno, e tenuta fissa da molla leggerissima. Perciò, tostochè nella ricaduta la penna, che è leggermente volta all'insu, tocca la corda, essa agisce per l'urto sull'asticciuola; la molla cede ed il salterello, oltrepassato l'ostacolo frapposto alla sua discesa, ripiomba sul tasto, pronto ad un nuovo attacco. Nel modello di cui discorro, il piccolo *sautereau* misura solo 50 millimetri di lunghezza; e quest'ingenuo meccanismo, che sembrerebbe ideato per arrestarsi ad ogni tratto, obbedisce con leggerezza meravigliosa, permettendo, a chi sappia accarezzarne i piccoli tasti con la dovuta delicatezza, i più rapidi abbellimenti. Non va poi dimenticato l'ufficio della rotella di panno, segnata nel disegno superiormente al beccuccio di penna: essa, nella ricaduta, appoggia sulla corda, facendo l'ufficio di smorzatore.

Chiarito così il meccanismo di questi strumenti, ricorderò ancora, fra quelli da me esaminati, un grande clavicembalo posseduto dal Museo civico di Torino, ove di primo acchito colpisce la mole ed una bizzarra sovrapposizione di stili, per cui una cassa in lacca giapponese appoggia sopra gambe di puro stile impero. Aprendolo, ci si trova dinanzi ad una di quelle doppie tastiere, che la scuola dei Ruckers spingeva all'ultima perfezione: e l'intero sistema di accordatura corrisponde a quello descritto dal Fétis, appartenente ad una spinetta a doppia tastiera di Hans Ruckers, colla data di Anversa 1610 (1). Sulla tavola che chiude dinanzi

(1) Conf. l'op. citata di Vander Straeten che completa e in parte corregge i dati del Fétis, *Biog. univ.* (art. *Ruckers*).

lo strumento, sta scritto infatti André Ruckers, 1639; il che farebbe risalire questo cimelio al nipote del grande Hans, detto *André le jeune*, fattore squisito di clavicembali, membro della confraternita di S. Luca in Anversa, ove era qualificato *fils de maître*. L'autenticità poi della firma sarebbe comprovata dalla splendida decorazione della cassa, imitata in istile giapponese con l'arte che è caratteristica degli olandesi in quell'epoca ove, in seguito alla forte espansione coloniale, essi avevano appreso ad imitare quello stile, e popolavano il mondo elegante di finissime imitazioni.

Senonchè l'interno dello strumento sembra tradire un'opera più moderna. Infatti la cassa, su cui s'impianta l'armatura delle chiavi e il gioco dei *sautereaux*, reca inciso il nome di Pascal Taskin, Paris, 1782; col che scenderemmo sin all'estremo periodo del clavicembalo e ad un chiaro fabbricante cui gli strumenti a pizzico devono gli ultimi perfezionamenti. Tutto quindi porta a credere che il clavicembalo, appartenuto alla casa di Savoia, venisse riattato e forse rifatto in epoche diverse acquistando quella perfezione che il suo meccanismo, ora assai trascurato, ancora rivela (1).

Ingegnoso è il sistema della doppia tastiera, per cui la inferiore produce automaticamente il moto della superiore, mentre questa è indipendente. Ad ogni nota corrispondono due corde, oltre una terza accordata al-

(1) Due Taskin di nome Pascal vengono ricordati: il primo nato a Theux, provincia di Liège, nel 1723, non a Liège verso il 1730 come vorrebbe il Fétis: il secondo, nipote suo ed allievo, a Theux, il 20 novembre 1750: Fétis non ne parla. Un terzo Taskin, Enrico-Giuseppe, nacque a Versailles il 24 agosto 1779.

Queste notizie son tolte dal VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, vol. III cui ricorreremo più volte svolgendo la vita dei Ruckers, nel libro sui *Paesi Bassi*.

l'ottava superiore; quando muove la tastiera più bassa una triplice copia di *salterelli* pizzica l'intero sistema; mentre una sola corda è toccata dalla tastiera superiore, ottenendo così un distacco sensibilissimo di sonorità e nuovo effetto espressivo. Si scorgono poi rudimenti di meccanismi che dovevano costituire un gioco di pedali per altre sfumature; riesce visibile un tentativo di sordina, ed in perfetto stato si conservano i piccoli pezzi di panno, destinati a far l'ufficio di smorzatori. Lo strumento, che si sviluppa nella forma di un piano a coda, ha m. 2,30 nella maggiore lunghezza: la tastiera si estende per m. 0,85 all'incirca, comprendendo oltre a cinque ottave (1).

Ed ogni qualvolta mi riconduco a questi pochi modelli esaminati, o fa la ventura ch'io debba scorrere le dita sopra una vecchia tastiera perduta, sento aleggiarmi dintorno lo spirito delle epoche scorse; e deploro che, per incuria non ancora guarita, vadano perdendosi tanti ricordi, tante glorie, tanti insegnamenti utilissimi.

---

(1) Nello stesso *Museo civico* è una spinetta recante la scritta: « Ferandis de Rosis Mediolanensis fecit MDLXXXII »; l'estensione è di poco inferiore alle quattro ottave: si vedono ancora i *sautereaux*, di cui è interessante la disposizione; mancano le corde, la cui linea generale, al solito in forma d'arpa, è segnata dagli attacchi e dalle chiavi.

§ IV.

I PRECURSORI

Nel risveglio giocondo dell'incipiente primavera, ove le carezze e l'amore sembrano materializzarsi in forma nuova per inebbriare i sensi col profumo e le corolle variopinte, tutta la vita che si svolge rigogliosa sui prati e nelle aiuole olezzanti ha promesse, che in parte non riescono ignote: ed esse ci riconducono alla primavera precedente, all'estate feconda, all'autunno pensoso, all'inverno riposato: tantochè l'attimo dell'oggi sembra non possa scindersi dall'ora trascorsa. Tuttavia, questa stessa continuità non interrotta ci abitua a considerare il momento attuale, senza perderci in riflessioni sul passato che in lui trova specchio fedelissimo: e quanto meno la ricerca si estende, tanto più intensa riesce l'emozione provata.

A questo modo agiremo nel nucleo inglese ove, senza attardarci sul Blithemann e sugli altri pochi, tratto tratto accennati, ma di cui scarsissimi risultano i dati pianistici, ricorreremo direttamente a quelli che meglio sembrino specificarsi nel carattere assunto e nelle vere tendenze alla tastiera profana.

Il registro della cappella reale d'Inghilterra ricorda William Byrd (1) quale padre della musica: il che di-

(1) Il luogo e l'anno di nascita sono incerti. La data risale probabilmente al 1538: la morte è nel 1623. La ristampa di una sua *Messa* curata nel 1841 dalla *Musical Antiquarian Society*, reca una buona biografia del Byrd stesa da E. F. Rimbault.

mostra l'altissima stima in cui lo tennero i suoi contemporanei, e può spiegarci in parte l'eccellenza raggiunta così presto dalla scuola pianistica inglese.

Mentre infatti le nazioni sorelle si aggirano ancora nel ciclo corale od organistico spiccata è la tendenza dei musicisti inglesi verso i nuovi generi per virginale e spinetta. Le danze, chieste in imprestito all'ambiente popolare, già si vanno fra di essi rimutando ed abbellendo per modo, che serbano in parte il ritmo, ma rapidamente modificano la generale andatura. Se per poco esaminiamo i modelli lasciati da Byrd, Blow e Purcell, vediamo sotto lo stesso titolo di *Pavana* o di *Gagliardo* presentarsi forme assai diverse: dal che è facile rilevare le modificazioni profonde apportate dal compositore in quel genere popolare, cui era dovuta la tradizione nuova. Ciò alla sua volta dimostra per un lato la non comune padronanza acquistata su questi modelli, per l'altro l'applicazione intensiva dei maestri a generi tanto favoriti nell'ambiente dianzi descritto.

Perchè non è a credere Byrd fosse atto ad eccellere soltanto sulla nuova tastiera. Allievo del Tallis, di cui tra poco si terrà parola, era dotto nelle migliori tradizioni della polifonia corale, tanto che il Fétis non esita a chiamarlo il Palestrina ed il Lasso dell'Inghilterra. Posto in quel pericoloso tramonto delle antiche tonalità chiesastiche, egli seppe intuire i nuovi orizzonti dell'arte, evitando spesso quell'incerto fluttuare dall'una all'altra gamma che ancora impressiona in opere a lui posteriori. Che se poco venne conosciuto sul continente, ciò è dovuto in parte alla scarsità dei rapporti artistici tra l'isola e la terra ferma, in parte poi al fatto che le stamperie del continente non si curarono di volgarizzare le sue creazioni.

Queste sono assai numerose, ed in quanto concerne i generi corali costituiscono una vera gloria musicale.

Per la storia della tastiera sono importanti le raccolte pubblicate sotto il titolo " Parthenia „ nel 1600, e dedicate alla regina Elisabetta. In esse troviamo opere di Bull, Gibbons, ed otto composizioni di William Byrd, consistenti in due preludi, due pavane e quattro gagliardi. L'opera nel suo lungo titolo (1) afferma essere quelle le prime composizioni per Virginale stampate: ed il dono fattone alla " Regina Vergine „ dimostra l'importanza che gli autori ad esso attribuivano, e conferma il favore in che Elisabetta teneva quello strumento.

In questi ultimi giorni una splendida pubblicazione, dovuta alle cure di Fuller Maitland e Barclay Squire, ha volgarizzato in notazione moderna il codice famoso, contenuto nel Fitzwilliam-Museum di Cambridge, che in pressochè tutte le prefazioni preposte alle edizioni musicali di autori antichi inglesi viene indicato come *Il libro per virginale della regina Elisabetta.* L'indicazione è erronea; il *Virginal-Book*, come Fuller Maitland ebbe a provare, è dovuto all'opera di Francis Tregian, gentiluomo di Cornish, che lo stendeva durante una lunga prigionia sofferta, sullo scorcio del secolo XVI, in punizione della sua fede cattolica (2).

---

(1) *Parthenia or the Maiden-head of the first music that ever was printed for the Virginalls.* Edita nel 1610. Si trova un'edizione moderna (1843-44) curata dalla *Musical Antiquarian Society.*

Prima di essa però, altre raccolte di opere per tastiere a becco di penna furono stampate in Italia.

(2) L'opera reca il titolo: '*The Fitzwilliam Virginal Book*'. *Edited from the original manuscript, with an introduction and notes translated into German by John Berhoff, by J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire.* London and Leipzig, 1899. Breitkopf and Härtel.

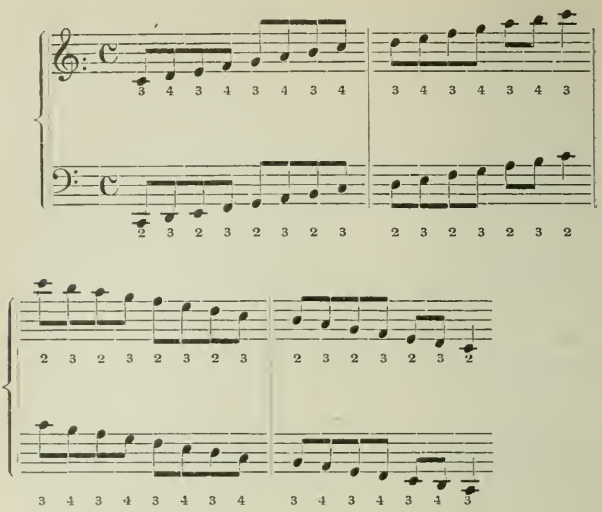
Consta di due volumi; interessantissima è poi la prefazione, per il contributo alla conoscenza dello stile e degli strumenti a tastiera.

Ora in questo codice si comprendono settanta opere per virginale di Byrd: altre ventisei ci furono conservate nel *Virginal-Book* di Lady Nevill. Ed in tutte si ripete, a traccie più o meno spiccate, quel dualismo cui si accennò nei primi paragrafi di questo studio, in forza del quale i *Preludî*, attaccati ancora alla severa tradizione organistica ed alla polifonia corale, si abbandonano ad elucubrazioni contrappuntistiche, sfoggiano in imitazioni tra le parti, ricordano le antiche tonalità, trascurano talora la pura invenzione melodica: mentre le *Pavane*, i *Gagliardi*, e le altre forme di danza sanno spesso elevarsi a grazia ingenua di canto, in quelli ignorata.

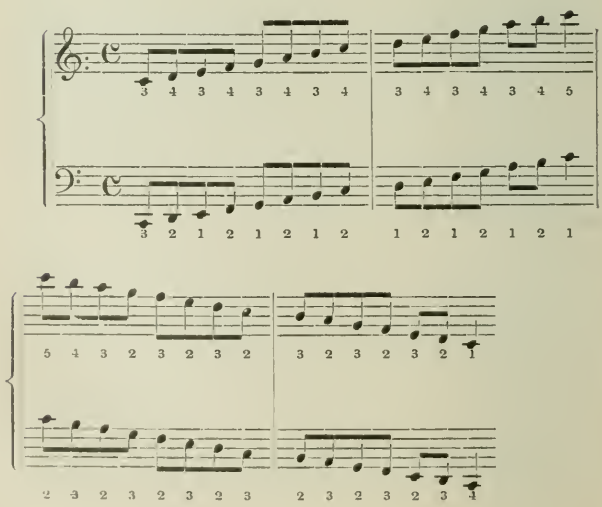
La *variazione* poi, su cui ci arresteremo svolgendo il concetto di unità nella composizione (1), abbonda nelle opere del Byrd, e rivela una perizia non comune in epoche, ove la diteggiatura imperfettissima sembrava poco propensa a favorire le agilità del virtuosismo. Dalle più antiche digitazioni riportate da E. N. Amerbach, nell'opera *Orgel und Instrument Tabulatur* (Leipzig, 1571) a quelle di Daniel Speer *Musikalischen-Kleeblatt* (Ulm, 1697), od alle note del Mattheson in *Kleinen Generalbasschule* povero è il progresso: e lunghi anni saranno ancora necessarî perchè il pollice venga ufficialmente impiegato nella scala (2).

Daniel Speer così diteggiava:

(1) Libro IV, § III.
(2) V. note al libro IV, § IV; i Precursori.



In Mattheson il modello è di poco migliorato:



Ora è mirabile la leggerezza che con simili mezzi rudimentali ottenevano quei lontani precursori sulla tastiera. Nelle opere del Byrd i trilli, gli artifizii, i giochetti sonori abbondano; e la forma, quando abbandona il rigido preludio per darsi alle piccole creazioni nate nel seno del popolo, si presenta sempre pura, spesso aggraziata, permettendoci di afferrare la prima genesi di questa quasi spontanea produzione.

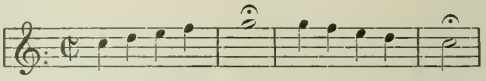
*
* *

Quando lo spirito umano proietta all'esterno la propria individualità in una creazione qualsiasi, plasma quasi in un simbolo le fasi che l'emozione ed il pensiero concretati in quell'opera ebbero a subire durante l'elaborazione anteriore. E siccome l'emozione ed il pensiero nascono in noi sotto l'influenza di esterne eccitazioni, si svolgono, si affermano in una conclusione finale che compie il ciclo di questa fase psichica, così anche la frase musicale, considerata nel suo tutto più breve, si propone, si svolge, si chiude.

Se il pensiero e l'emozione vengono considerati nel minor ciclo di sviluppo possibile, la fase psichica si riduce ad un'eccitazione cui segue un riposo: ad un moto, un periodo attivo che verrà seguito da un arresto, un periodo passivo. In altri termini, la fase totale si suddivide in due elementi, il primo di andata verso un'affermazione, il secondo di ritorno sopra una conclusione: delineando quasi la curva che si afferma in questo semplicissimo disegno musicale.

Se tuttavia consideriamo più minutamente il fenomeno psichico accennato, ci accorgiamo che la forma binaria,

da lui presentata, ne cela una nuova ternaria, latente: perchè tra l'andata ed il ritorno, tra la fase attiva e la passiva, esiste un punto in cui l'arresto momentaneo della spinta ricapitola parzialmente i momenti passati, preludendo alla fase successiva di discesa. E nello stesso modo il piccolo esempio musicale tracciato può dare origine ad una formola ternaria, ove per poco si accentui il punto culminante della curva col prolungarne il valore.



Ecco adunque stabilita la parentela tra forme binarie e ternarie: il che, ben inteso, come tutto quanto ora verremo dicendo, si riferisce alle forme semplici, intendendo parlare delle manifestazioni elementari, popolari, non di quelle (come la sonata e i successivi prodotti) dovute all'ulteriore elaborazione dell'umana inventiva. Queste ultime rappresentano il logico sviluppo delle prime che ne costituiscono l'antefatto necessario e sufficiente: il loro studio tuttavia esorbita dalla cerchia delle nostre ricerche, ed è genialmente sviluppato nel *Katechismus der Kompositionslehre* di Hugo Riemann, cui rinvio lo studioso amante di maggiore notizia. Per il nostro còmpito basta conoscere la genesi ed i caratteri della manifestazione primordiale, nelle due formole accennate.

Nel meccanismo di questa forma il primo momento assume la maggiore importanza, perchè in esso si afferma la natura dell'emozione o del pensiero: quindi il tema iniziale assorbe in sè tutta la maggiore energia. Uno spirito riflessivo potrà a lungo indugiarsi su questa proposta per trarne tutte le deduzioni possibili: ed allora alla pròtasi seguirà un periodo di sviluppo considerevole, costituente la seconda fase della forma mu-

sicale, interessante per gli svolgimenti, ma sempre meno importante della prima, ove si esponevano cose nuove. Che se invece il tutto si arresti all'affermazione spontanea di un breve momento, allora questa seconda fase si verrà anch'essa riducendo ad un momentaneo arresto, donde riprenderemo le mosse per ridiscendere alla conclusione finale.

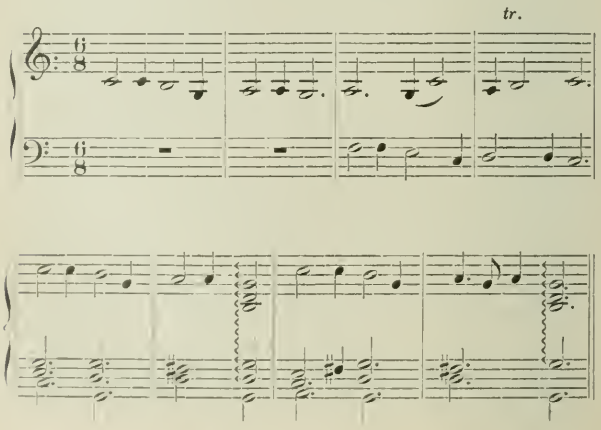
Per l'efficacia di questa, in un discorso, si richiede il netto e chiaro riassunto del principio proposto: e similmente per l'efficacia di una chiusa musicale il primo tema riappare. A quel modo però che uno stesso pensiero può leggermente modificare la esteriore parvenza a titolo di varietà senza perciò rinunciare alla natura sua, così talvolta nella chiusa del momento musicale si modifica leggermente il tema, che tuttavia, conchiudendosi nel tono d'impianto, reca all'orecchio e per esso allo spirito un'impressione ancora sufficientemente persuasiva.

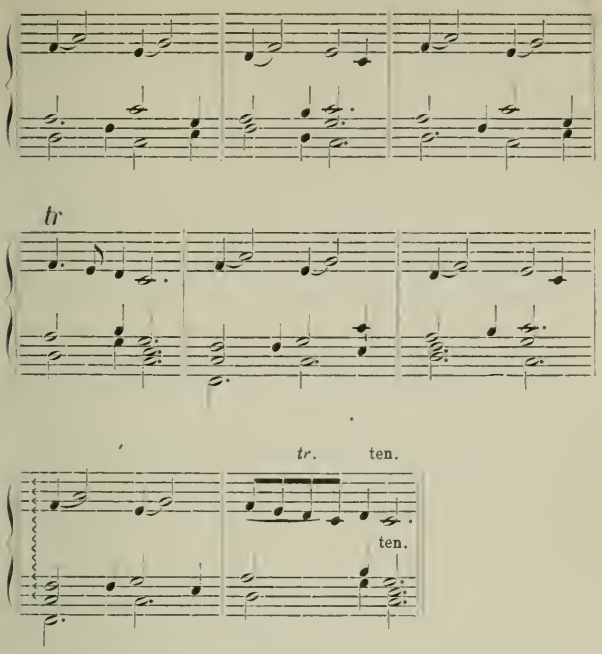
Orbene, questo principio regge tutte le forme musicali, e nella partizione ternaria che lo contraddistingue raggruppa le variazioni infinite onde il genio impronta le opere sue. A quel modo che nell'affermazione del pensiero, su cui verte il discorso, noi adoperiamo tutta la possibile forza e chiarezza, così la frase musicale tende a salire al polo attivo della sua energia, caratterizzato dal tono della dominante. Qui giunta si arresta: la prima fase è già trascorsa, e potrà succedere o un largo momento di sviluppo, conseguenza di nuova elaborazione e di estensione maggiore, od un ritorno al punto di partenza, su cui avremo la conclusione finale. Nella fase di arresto e di ritorno potremo trovare un secondo tema, meno del primo importante nell'economia del lavoro, od anche il primo, riassumentesi nella chiusa: ma essa, in qualsiasi modo concepita, costituirà sempre un momento di sviluppo, inconcepibile senza la pròtasi fondamentale.

*
* *

Dato questo concetto della forma musicale, che era necessario accennare per intenderci sulle conclusioni cui nel seguito del lavoro giungeremo, William Byrd merita viva attenzione per la conoscenza squisita dell'equilibrio, senza cui pagine d'arte non possono esistere. Siamo negli incunaboli del pensiero strumentale che ancora apparisce minuscolo: eppure le fasi della composizione, allorquando in ispecie egli trae l'ispirazione dai generi popolari, sono così spiccate, da innamorare chi a tanta distanza di tempo le venga considerando.

Scelgo quale esempio la pagina con variazioni recante il titolo " The Carman's Whistle „ in cui l'artista tenta descriverci la zufolatina del carrettiere: grazioso momento romantico che col carattere descrittivo sembra preludere a quei generi, il cui apogeo verrà manifestandosi nell'epoca francese couperiniana. La vita popolare, recata a contatto dell'arte fra i dotti, già li innamora colla umanità delle sue aspirazioni.





È qui facile rilevare quanto sia chiaro nel nostro autore il concetto della forma, per cui il disegno minuscolo si inarca nell'armonizzazione, riposando sul tono della dominante affermato con la formola cadenzale: e quel secondo grado di " sol „ sottoposto alla ripercussione del tema per convalidare la cadenza nella nuova tonalità, aggiunge vaghezza all'assieme variando l'impressione che l'uditore ne riceve. È cosa di poco momento: ma non trascurabile in epoca, ove il dominio di sistemi cozzanti col concetto moderno spesso influenza gli scrittori.

La forma originaria del tema può suggerirci qualche commento. Così la somma brevità del soggetto fonda-

mentale sta in perfetta armonia col carattere minuscolo della composizione. Infatti, tutto si riduce a due battute: e la terza e la quarta, costrutte sopra una vera ripercussione del soggetto costituente quasi una risposta alla quarta, sono dirette filiazioni dell'ente primitivo, e come tali nulla apportano di nuovo nel quadro osservato. In altri termini quel concetto di unità, che vedremo man mano reggere le creazioni migliori, è qui perfettamente applicato: ed il conseguente procede logico dall'antecedente col minimo dispendio di mezzi.

Proseguendo, alla quinta e sesta battuta il tema sale in maggior luce, ripercotendosi all'ottava superiore. Il disegno è allora completo, onde la battuta settima e l'ottava costituiscono una semplice ripetizione enfatica delle precedenti: il che contribuisce ad imprimere sul tutto quel carattere popolare cui l'autore nel titolo allude. Varia quindi leggermente (come già si è rilevato) l'armonizzazione, che dopo la chiusa in *sol* con gusto e grazia di effetto, anzichè cadere nuovamente sull'accordo di *do*, si indugia sul suo secondo grado, caratterizzato dall'accordo minore (*re*); ed ancora una volta questo momento di dolcezza succedente alla forza dell'accordo pieno della dominante rivela gusto fine d'artista nel compositore, forse impressionato dalle vecchie tonalità non ancor tramontate.

Col nuovo periodo logicamente dedotto dal primo si riconduce l'ente musicale al riposo definitivo sulla tonica originale: quindi comincia l'opera ingegnosa delle variazioni che nell'edizione del Pauer, cui attingo l'esempio, si succedono in numero di sette, quali più, quali meno felici, ma sempre interessanti anche attraverso lo scolasticismo che ingenuamente tratto tratto fa capolino. Come nella chiusa del volume avremo occasione di ripetere esaminando le opere musicali compiute da Belgi ed Olandesi, così in questo saggio la variazione e l'ab-

bellimento concernono piuttosto il contorno che non l'essenza, si basano su giuochi ritmici anzichè sul fondamento armonico, per lo più immutato; il che non toglie che il nostro autore tenti affermare talvolta la tendenza a modulare in *fa* o in *re minore*, speculando sulle risorse modestissime che il moto dei nuovi contrappunti gli viene fornendo.

Questa stessa tendenza al genere pittoresco riapparirà spesso nei successori, legittimando il posto dato ai pianisti inglesi quali antesignani del movimento romantico successivo: e il nome di Byrd ci riconduce a dire di quel Ferrabosco bolognese che alla corte di Elisabetta eccelleva e, stretto in amichevoli rapporti col padre della musica inglese, iniziava l'influenza italiana che doveva cedere solo dinanzi al potere di Haendel.

In uno studio interessante, appoggiato sul carteggio di Alfonso Ferrabosco (1), G. E. P. Arkwright notava le prove svariate del potere che questo musicista, ai suoi tempi celebratissimo, aveva esercitato sul giovane Byrd e per mezzo suo sui successivi imitatori. Fioriva in Italia a quell'epoca l'arte musicale, ed in noi intendevano lo sguardo i musicisti, come ad un centro di classiche tradizioni. Quindi il Ferrabosco, che rappresenta il primo musicista italiano di vaglia trapiantato in Inghilterra, doveva di tanto più influenzarne la produzione regionale, di quanto questa, giovane ancora, si mostrava cedevole alle esterne pressioni.

Racconta il Morlay la lotta amichevole tra Byrd e Ferrabosco, sul tema dato del *Miserere:* e queste gare geniali tra forti musicisti altra volta ripetutesi, segnarono certamente un nuovo progresso nella produzione, un nuovo mutuo scambio di idee e di risorse tecniche fra le due scuole.

(1) V. *Rivista musicale italiana*, anno 1897, fasc. I.

Sotto questi auspici s'apre il ciclo inglese, nei cui primordî accanto al Byrd troviamo il suo maestro Tommaso Tallis (1), meno di lui celebrato e meno fecondo, sebbene ricordato con vivo elogio nelle prime storie musicali d'Inghilterra e tutt'ora apprezzato per la scienza che si rivela nelle sue creazioni, fra cui un coro a quaranta voci (otto soprani, otto mezzi soprani, otto controtenori, otto tenori ed otto bassi), conservato nella biblioteca della Chiesa di Cristo, ad Oxford. Probabilmente meno innovatore dell'allievo suo, il Tallis eccelleva nelle opere polifoniche e nel genere sacro: nè reca ingente contributo allo sviluppo della tastiera a becco di penna.

Appartenne Tommaso Tallis alla regia cappella di Enrico VIII, Edoardo VI, delle regine Elisabetta e Maria; e con Byrd diede opera alle prime pubblicazioni musicali, in forza di brevetto loro accordato nel 1575.

Prima di giungere a Bull e Gibbons, su cui dovremo arrestare la nostra attenzione, va ricordato brevemente Giovanni Mundy o Munday, vissuto anch'egli tra lo scorcio del cinquecento e la prima metà del decimosettimo secolo. Organista dapprima al collegio di Eton, in seguito dottore in musica presso l'università di Oxford ebbe fama di valente esecutore: il che, per la stretta parentela fra i generi da tastiera, conduce a credere che anche al virginale dedicasse la propria operosa attenzione. Infatti, nel *Virginal Book* attribuito alla regina Elisabetta, già citato, si trovano alcune sue composizioni degne di nota.

Mirabile in quel breve giro di tempo è lo sviluppo dell'arte nostra in Inghilterra: il che, secondo osservai nei paragrafi precedenti, va attribuito in parte al relativo

(1) Incerto l'anno di nascita; probabilmente risale al 1540. Morì il 23 novembre 1585 a Greenvich.

e materiale benessere — chè la piccola tastiera del virginale scorda volentieri le lotte politiche per inneggiare alla giocondità dei ritrovi eleganti — in parte all'imitazione ed al riflesso di alcuni grandi stranieri e di altri grandi spiriti nazionali. Nè va poi dimenticato quel fatale trapasso, per cui in tutto lo studio presente vedremo la ricchezza musicale muoversi quasi da regione a regione, raggiungendo tratto tratto vette luminose, per ridiscendere tosto — e ritentare la salita in prossime terre.

Una nuova gloria ci si presenta in Giovanni Bull (1), che con Byrd e Gibbons compie la triade dei veri precursori di Purcell. Era allievo del Bliteman, organista della cappella reale: ed alla sua morte ne occupava il posto, lodatissimo dai contemporanei, addottorato in musica presso l'università di Oxford, vivamente apprezzato da Elisabetta che nel 1596 lo proponeva quale primo professore di musica al collegio di Gresham. Per speciale condizione posta dal Gresham stesso, fondatore dell'istituto, le tesi dei professori dovevano essere esposte in latino: al che essendo inetto il Bull, la regina ottenne egli potesse esporre le lezioni sue in inglese.

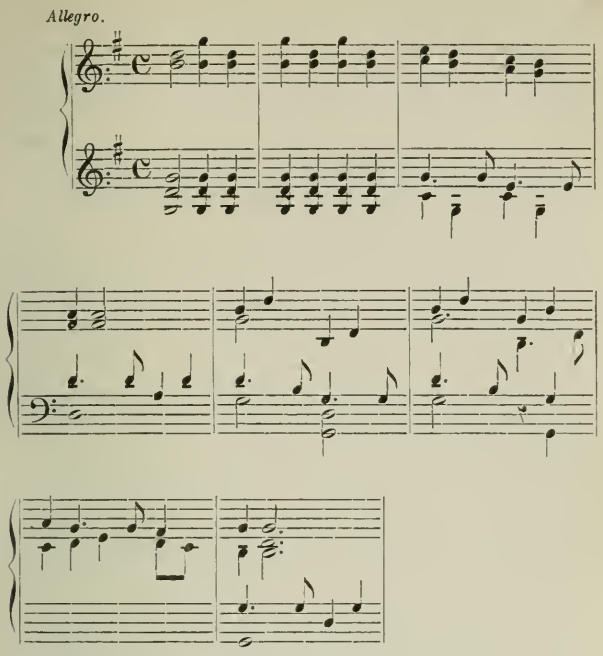
Questo fatto, che tornò pure a vantaggio dei successori, basterebbe a ricordare la considerazione altissima in che era egli tenuto dai suoi. Essa è ancora ribadita da una folla di avvenimenti, più fantasiosi che reali, attribuiti alla sua vita, e fabbricati a tutte spese della grande abilità di organista e compositore che in lui tutti ammiravano. Perchè il pubblico, questo tiranno eterno del genio, ha bisogno di foggiarlo, nelle narrazioni, a suo talento: la semplice natura e le fattezze

(1) Nato nella contea di Sommerset il 1563, morto ad Anversa il 12 marzo 1628.

umane più non bastano, a chi sia da lui creduto grande: al documento storico è necessario aggiungere l'invenzione, alla valentia il prodigio, alla grandiosità le fantastiche parvenze dell'infinito.

A noi basta semplicemente conoscere il seguito della sua vita artistica, confermato da documenti: sul che, per merito anche delle ricerche di Burbure di Wesembeck sappiamo ch'egli, dopo essere stato organista di Giacomo I, successore di Elisabetta, percorse l'Olanda e si fermò ad Anversa nel 1617, ove ottenne il posto d'organista rimasto vacante per la morte del Waelrant, ed ove si chiuse la sua vita.

Le opere che di lui rimangono confermano il valore attribuitogli dalla tradizione popolare. La raccolta già citata, dal titolo *Parthenia*, comprende alcuni scritti suoi per il virginale che, uniti alle *variazioni per virginale su ut re mi fa sol la* riportate dal Burney, ai pezzi raccolti dal Pepusch per organo e virginale, e ad alcune composizioni per voci, costituiscono la garanzia migliore della sua rinomanza attuale ed avvenire. Giovanni Bull, senza staccarsi dalle forme già esaminate — chè anche in arte *natura non facit saltus* — dimostra tuttavia una certa personalità nella trattazione del soggetto, un gusto non comune nella scelta e nell'uso degli ornamenti che vedremo abbondare d'ora innanzi nelle opere inglesi, e tratto tratto quel senso descrittivo ed espressivo, di cui abbiam trovato modelli nel *Carman's Whistle* del Byrd. Così, a tacere dei *gagliardi* e *pavane* ed *arie con variazioni,* un suo preludio dal titolo *The King's Hunting Jigg* s'impernia su questo piccolo tema espressivo che, attinto o no da una fanfara, rivela sempre una tendenza ad umanizzare la musica, assai caratteristica in quell'epoca remota.



L'esempio può dar luogo ad alcune osservazioni. Anzitutto, quanto a forma, nelle otto battute che seguono la proposta qui riportata e compiono la quadratura, si trovano traccie di modulazione alla dominante, sensibili nel *do*♯ affermato nella condotta armonica: ma ciò avviene piuttosto a titolo di varietà che non quale nuova e stabile fase del tema, a fine di prendere più sentite le mosse per la discesa al riposo sulla tonica fondamentale. Invece una fase spiccata, che forma quasi il periodo mediano dell'opera, si presenta sulla quarta del tono d'impianto, conferendo al tutto minore energia, forse per contrasto con la vivacità della proposta, come talvolta si verifica in Bach; nè va trascurata l'ingegnosità con

cui l'autore specula sulle risorse che il tema può offrire, variando le figurazioni e le mosse negli andamenti, sostenendo la sonorità, scarsa su queste tastiere, colla rapidità dei disegni e col vibrare di passi in ottava, nel basso, cui prestava buon giuoco la snellezza dei suoni su spinette o virginali.

Ricorderò che nella raccolta manoscritta, dovuta alle cure del dott. Pepusch e contenente circa centoventi opere del Bull per organo e virginale, venne trovato il famoso inno *God save the King* che una tradizione contradditoria attribuisce ora ad Haendel, ora a Smith, a Carrey ed allo stesso Lulli. Riguardo a quest'ultimo, l'errore sarebbe nato da una traduzione in francese fatta nel monastero di Saint-Cyr, quando nel 1690 Giacomo II d'Inghilterra visitò quel monastero (1): stando invece al Clark, quest'inno sarebbe stato composto dal Bull all'epoca della famosa congiura delle polveri ordita da Roberto Catesby contro la tirannia di Giacomo I, nel 1605 (2).

Siamo in quel triste periodo in cui la vecchia Elisabetta ha dovuto fatalmente cedere al cumulo degli anni lasciando nuovamente il potere alla *razza sfortunata* ch'ella aveva colpito in Maria Stuarda. Cessato il fascino del suo largo prestigio, le tristi sorti create dall'assolutismo appariscono spiccate nelle lotte di religione, nelle trame, nei supplizi. Congiura il Catesby, e coi compagni è giustiziato: parte della colpa si rivolge su Garnet provinciale dei Gesuiti, e Garnet è squartato; i *wighs* ed i *tories* aggiungono discordia a discordia: " il pazzo più savio di tutta Europa „ come Sully chia-

(1) Vedi J. B. Weckerlin, *Musiciana*, Garnier Frères, Paris, 1877.

(2) A quest'opinione contrasta W. Chappel nell'opera *Popular music*, ecc., Londra, 1859.

mava Giacomo I, in discussioni eterne aizza ancora le antipatie religiose. Eppure, fra tante ragioni di scontento, il mite e grazioso virginale trilla imperturbato sotto la sua veste d'ornamenti, insensibile alle diatribe religiose, indifferente ai tumulti dell'ora.

Gli è che, secondo già notai, la piccola tastiera a becco di penna, nata fra il lusso dei salotti eleganti, in questi vive e si sviluppa gioconda, sorda a tutto quanto esorbiti dalla cerchia del mondano movimento. L'ambiente aristocratico, ove la coltura e la sua ostentazione con Giacomo I continuano ad avere buon gioco, accarezza tutto quanto sembri accrescere lustro ed attrattive all'ora che passa, senza compromettere la potenza dei grandi: ed è quindi favorevole alla tastiera che, intesa alla piccola creazione musicale, mai con essa può dare ombra alle lotte politiche o religiose da cui l'ambiente è contristato.

Così, ultimo d'una triade grandiosa, in quel giro di tempo Orlando Gibbons (1) eccelle in tutto quanto si riferisce alle discipline musicali, prendendo parte con Byrd e Bull alle pubblicazioni per virginale della raccolta *Parthenia*, ottenendo le approvazioni più vive come organista, lasciando infine nel genere corale sacro dei modelli pregiati che ancora attualmente si eseguiscono nelle chiese d'Inghilterra.

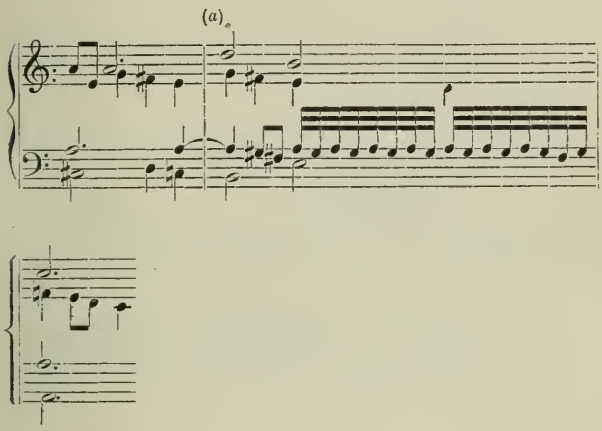
Stando alle carte dell'epoca, grande era l'autorità a lui riconosciuta in ispecie nelle cose d'arte ecclesiastica. Poco più che ventenne era egli già organista della cappella reale; nel 1622 otteneva all'università di Oxford il titolo di dottore in musica. E per quanto col mutare dei tempi gli ideali rimutino, sta tuttavia il fatto che le opere per spinetta, conservateci nella raccolta citata ed

(1) Nato a Cambridge nel 1583, morto a Canterbury nel 1625.

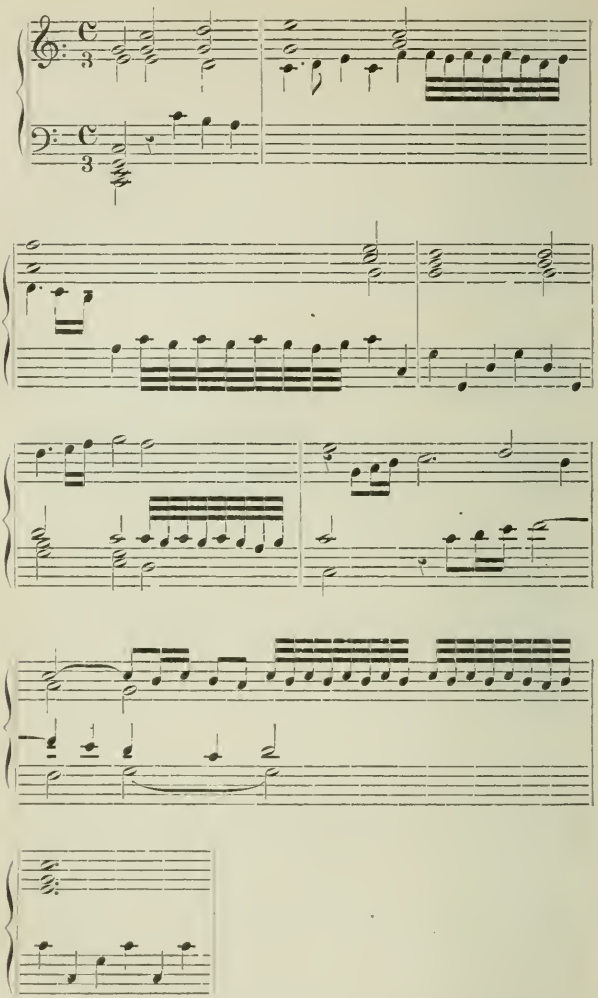
a più riprese ripubblicate, costituiscono una solida guarentigia per il suo nome, rivelando finezza di fattura, abilità rara di clavicembalista ed una certa individualità di creazione che afferma l'esistenza del maestro geniale.

Apparisce tuttora l'impero di quel dualismo, che regge gran parte del periodo abbracciato dal presente volume e più spiccato si mostra negli incunaboli. Quindi anche in Gibbons per un lato i *preludî* severi ricordano i generi corali adattati all'organo: mentre le *variazioni* scapigliate ed i movimenti rapidi, alternati a capricciosi abbellimenti presentano modelli del nuovo stile, suggerito dalle scarse sonorità del virginale, e procedente dall'influenza popolare sul genere dotto. Notevole talora un certo senso di cromatismo che, riportato allo scarso temperamento dei virginali ed arpicordi primitivi, acquista un certo valore e sembra rivelare la tendenza al nuovo: mentre l'equilibrio di alcune condotte armoniche afferma schietto il senso moderno della tonalità, ed obbedisce alle regole della nostra composizione. Un esempio tolto dalle opere sue chiarirà il concetto esposto. Il piccolo componimento che reca il titolo *The Lord of Salisbury his Pavin* ha una protasi in *la minore*, che sviluppandosi attraverso a leggere ed apparenti modulazioni nelle corde principali del tono, chiude alla diciottesima battuta con l'accordo perfetto di *la maggiore*. A questo primo versetto segue un vero periodo di sviluppo, da cui per breve ciclo di modulazioni e progressioni passiamo a un nuovo riposo sull'accordo di *mi maggiore*: e questa seconda fase nel tono della dominante, costituita di sedici battute, mentre procede logica dalla prima proposta, afferma ancora quel senso dell'equilibrio per cui nel volo fantasioso la composizione musicale innalza la curva sonora alla quinta del tono, per ridiscendere a trovare pace nel riposo finale. A quest'ultimo giungiamo nell'opera esaminata con una

nuova ripresa ove il *la minore* si alterna col *maggiore,* e in lui ricade dopo una nuova progressione discendente alla battuta ventesima. Nel movimento delle parti, tratto tratto ingegnoso, non mancano quelle false relazioni di cui lo stesso Bach nello stile strumentale ha lasciato largo esempio: ed alcune sembrano contraddette dal naturale procedere delle voci, come alla *battuta nona* (*a*), ove la condotta regolare del contralto suggerirebbe un *re,* anzichè un *sol:*



Ma quando si abbia riguardo all'epoca, alle risorse scarsissime dello strumento, alla diteggiatura imperfetta, acquisteranno valore speciale queste pagine scritte per il mondo elegante e trattate con sana logica d'arte. La forma ternaria, tipo della composizione, ha qui assoluto dominio e segna un reale progresso sul procedere incerto di molte opere precedenti. Tratto tratto poi si trovano in lui spunti nobili e improntati a grandezza, come nel *Gagliardo* con variazioni, che si propone con questo disegno:



Anche qui apparisce la tradizione organistica, dai larghi accordi sonanti, applicata alla nuova tastiera, la cui po-

vertà costringe al trillo ed al cincischio ornamentale, necessario per prolungare il suono: presentandoci in bizzarra fusione due scuole e due sistemi, l'uno coll'altro cozzanti, ed obbligati a convivere sullo stesso strumento.

*
* *

Dopo tanta e così felice fioritura, per alcuni anni manca in Inghilterra la tradizione di veri genî pianistici: onde è necessario scender sino al 1648 per trovare in Giovanni Blow (1) un degno continuatore dei precedenti. È in lui, che sopravvive al Purcell, uno tra i più puri rappresentanti di quella corsa sempre crescente, da cui verremo condotti all'apogeo della scuola inglese.

Il progresso verificatosi a grado a grado nei generi per tastiera ha ormai educato l'orecchio alle nuove sonorità, ha fatto balenare ad alcuno la possibilità di nuove combinazioni. Già la diteggiatura ufficiale subisce degli strappi, perchè la disposizione degli accordi nelle opere a noi tramandate rivela talvolta l'impiego di quelle dita, che erano abolite nei cenni didattici.

Ora con Blow le risorse armoniche tendono ad ampliarsi, nuove combinazioni si propongono: tanto che i contemporanei ebbero a dirlo ruvido e strano nella scelta e nell'uso delle armonie, come quegli che tentava introdurre novità nel sistema abituale. Dodicenne appena, Giovanni Blow era stato accolto nella cantoria della Regia Cappella; e quando la voce sua venne a mutare, assiduamente si dedicò allo studio dell'organo, in modo da venir nominato organista presso la badia

(1) Nato a North - Collingham nel 1648, morto a Westminster nel 1708.

di Westminster nel 1669. Il nome suo a grado a grado attraeva l'attenzione degli intelligenti: tantochè nel 1674 nuove cariche gli erano dal Re affidate e in progresso di tempo vi diveniva maestro dei fanciulli. Fu in questo impiego che volle la buona sorte egli curasse l'educazione musicale di Enrico Purcell, cui cedeva più tardi la carica d'organista a Westminster.

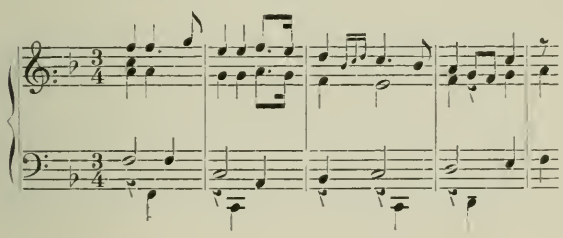
Da quel tempo la sua vita è un progressivo trionfo, in cui egli non trascura gli allievi suoi: beneficando oltre al Purcell anche Geremia Clark, al quale lasciava le cariche ottenute nella cattedrale di S. Paolo. Sancroft, arcivescovo di Cantorbery, lo faceva onorare del titolo di dottore in musica: la corte lo nominava compositore della Cappella Regia (1699): dotti e profani lo veneravano: e quando nel 1708 le sue spoglie mortali vennero sepolte sotto l'organo della Badia di Westminster, fu grande il concorso del popolo, e sincero il rimpianto della cittadinanza.

Quando nella storia attraverso all'intricato viluppo di passioni e di egoismi appare una di queste belle figure, ove il nimbo dell'arte lumeggia lo squisito candore dell'anima, sorge in noi una dolce commozione: e le opere dell'artista si abbelliscono di quella bellezza morale che emana dalle sue famigliari vicende. Perchè nelle manifestazioni molteplici l'ingegno sfolgorante abbaglia: ma il cuore piace, e dolcemente affascina.

Il cenno sommario sulle cariche occupate dal Blow lascia comprendere l'eclettismo della sua produzione. Quattordici ufficî completi per chiesa, oltre a cento antifone, di cui molte attualmente si eseguiscono nelle funzioni religiose d'Inghilterra, canzoni, duetti, arie per strumenti ad arco, scritte quando da Giacomo II fu nominato Maestro della sua musica privata (1685), stanno a testimoniare la novità e l'eleganza dell'arte sua. Importanti in ispecie per noi sono le sue " Lezioni per

arpicordo „ ove chiaro si accenna il progresso ed una rara intuizione di nuovi ideali. Certo, la vera " Sonata „ per pianoforte è ancora lontana: il piano tipico d'un *primo tempo,* coi due soggetti svolti secondo un ordine prestabilito, qui a mala pena s'accenna o torna completamente irreperibile. Tuttavia, quando si abbia riguardo alla rara libertà con cui questi precursori già trattano i tempi di danza, allargandoli, frazionandoli, complicandoli per modo che spesso fra due " Gagliardi „ o due " Correnti „ è impossibile trovare una parentela nella misura, si è forzati a riconoscere il merito da essi avuto nello sviluppo dei generi strumentali: e le opere loro divengono anelli necessarî nella catena delle gemme future.

Sotto questo punto di vista è interessante una fra le Ciaccone da lui lasciate, il cui tema graziosissimo ricorda una nota melodia di Haendel, e le celebri " Follie di Spagna „, trattate, fra gli altri, dal nostro Corelli.



Su questo spunto, che ha tutta la freschezza d'una frase scritta per voci, si sviluppa la composizione per oltre a centosettanta battute, con complicazioni di ritmo che passa in $^{9}/_{8}$, con ingegnose trovate armoniche e contrappuntistiche, affatto insolite nel genere per danza. Non manca neppure la fase episodica, che apparisce in una specie di *Musette* fine e descrittiva. Originale poi la chiusa, ove il tema principale è sostituito da una lunga cadenza senza più essere richiamato all'attenzione dell'uditorio.

Nella bella edizione degli " Antichi compositori inglesi „ fatta da Augener e C. sotto le cure del Bauer con notizie biografiche di W. A. Barret colpisce un seguito di *Ground* sia per la quantità di abbellimenti con cui è ornato il tema, sia per nuove libertà di trattazione che confermano quanto sopra venne osservato. È nota caratteristica in questo genere di danze l'uso di un basso ostinato, che durante la composizione sempre si riprende nelle diverse forme assunte dal tema variato: ora, l'autore con mille artifizî lo muove e lo agita, spendendovi una genialità che certo non era usata nelle danze, e per cui la pagina strumentale sempre più s'accosta a quegli ideali moderni che dal minuscolo e ingenuo *Minuetto* Lulliano deriveranno lo *Scherzo* della formola classica.

Ed ora, prima di chiudere il periodo dei precursori, torna utile accennare ancora a Tommaso Tomkins su cui scarse sono le notizie, e che viene ricordato piuttosto da buone composizioni per canto, edite in due raccolte separate a Londra (1). Allievo del Byrd, nel 1580 era già cantore della cappella reale: in seguito, divenuto organista abile, fu in tale carica nella cattedrale di Worcester. Come autore di opere per clavicembalo lo ricorda il Farrenc, fra i cui manoscritti il Fétis accenna a pagine per la tastiera scritte con pedissequa imitazione della *Tabulatura nova* di Scheidt, che ritroveremo negli incunaboli del genere nostro presso la scuola germanica. Così già fra il continente e l'isola eravi scambio di studî, preparandosi quella accettazione di forme straniere che con Haendel verrà creando nuove tradizioni.

(1) *Cathedral music, or Music dedicated to the honour and service of God*, etc. Londra, 1623, a cinque voci. XXIV *Sonys of 3, 4, 5 and 6 parts*. Londra, senza data. Altre composizioni sono stampate nella raccolta *The Triumphs of Oriana*.

§ V.

ENRICO PURCELL (1)

Durante il periodo che si è venuto svolgendo, tristi vicende e discordi hanno turbato l'Inghilterra. Giacomo I Stuart, pusillanime e teologante sparge quei semi di dissensione che dovevano condurre al patibolo Carlo I, aprendo l'adito alla Repubblica ed al protettorato di Cromwell: finchè una nuova ristaurazione rimette sul trono l'esule Carlo II e attraverso a lunghe eredità d'odî e di rancori prepara la caduta finale degli Stuart. Questo speciale momento della vita politica inglese può sino ad un certo punto rendere ragione dell'eccellenza, cui l'arte mondana del clavicembalo assurge con Purcell: venendo esso a contrastare con un periodo trascorso di severo costume militare, da cui gli animi uscivano bramosi di pace e materiale godimento. Carlo II, spensierato e poco

---

(1) Nato a Londra nel 1658, morto nel 1695. V. le *Storie* del Burney e le altre op. cit. Buoni cenni si trovano nell'edizione curata del Pauer presso Augener e C.°, Londra: *Old English Composers*. Brevi appunti furono pubblicati da A. Fuller-Maitland nella *Rivista musicale italiana* (fratelli Bocca, Torino), anno II, fascicolo 1°. La pubblicazione moderna delle opere complete di Purcell cominciò nel 1879 presso Breitkopf e Härtel, Lipsia. Il figlio suo, Edoardo (1689-1740), fu ottimo virtuoso della tastiera. Il fratello Daniele (1660-1717) lasciò buone memorie nell'opera *The psalmitunes full for the organ or harpsichord.*

al governo avvezzo, ama la vita libera e gaudente: onde l'epicureismo suo alla Corte si propaga, e le ricchezze ammassate sotto la repubblica si spendono in feste e piaceri. L'aristocrazia prima combattuta, ora torna a sfoggiare in gale e banchetti: il passato uggioso si scorda nel godimento del nuovo potere, e l'influenza francese, consona a questo risveglio, spadroneggia.

In tali condizioni d'ambiente, l'arte mondana e leggiera, come alla Corte di Francia, trova accoglienza favorevole: e le graziose creazioni, cui già i precursori ci hanno a grado a grado abituati, possono realmente eccellere per opera di chi fra quelli aveva attinto la prima coltura.

Nasceva Enrico Purcell da un musicista, membro della Cappella Regia e Cantor Vicario nella Badia di Westminster: ed a soli sei anni già era ammesso tra i fanciulli coristi della Cappella stessa, sotto la guida del capitano Cooke, valente come soldato ed artista (1).

---

(1) Sebbene il nome di questo musicista non abbia reale importanza nella storia del clavicembalo, tuttavia non può essere taciuto un cenno su lui, sia perchè alcuni suoi allievi, fra cui Blow, Humphry, Wise, ebbero lode e serbano luogo importante nel movimento musicale dell'epoca, sia per il frequente ricorrere di tale nome in questo periodo. Enrico Cooke appartenne alla cappella reale di Carlo I d'Inghilterra. Musicista forse più teorico che pratico, per quanto appare dai saggi pubblicati nel *Musical Companion* (Londra, 1667), a cura dello stampatore Playford, non eccelleva nella composizione. Le lotte avvenute sotto quel re sfortunato lo spinsero alle armi: dopo di che fu sempre conosciuto col nome di *capitano Cooke*. Morì il 13 luglio 1672.

Altri Cooke ricordati sono: *Beniamino*, dottore in musica, lodato come organista, autore di opere chiesastiche; *Roberto*, organista, anch'egli apprezzato come compositore per organo, le cui opere tuttavia non vennero stampate; *Nataniele*, che già compose per pianoforte; e *Tommaso*, vissuto fra il secolo scorso e il nostro, cantore, virtuoso su parecchi strumenti, scrittore per la tastiera moderna.

Frattanto il padre di Purcell era morto: e lo zio suo Tommaso accudiva all'educazione musicale del fanciullo, che per l'arte sembrava rivelare speciale simpatia. Mancato poi il Cooke, succedeva a lui nella cantoria Humphry Pelham (1): ed a costui va dato il vanto d'aver scoperto l'ingegno poderoso del fanciullo, che più tardi doveva essere riconosciuto quale il più forte artista della scuola inglese sullo scorcio del secolo decimosettimo. Perchè nell'opera di Purcell, che segue l'apogeo della scuola ora studiata, la genialità schietta brilla di luce purissima: ed attraverso al lungo periodo scorso giunge a noi, quale simpatico ricordo d'una grandezza che l'arte inglese più non seppe raggiungere.

Morto Pelham, passava il giovine musicista alla scuola del Blow già ricordato: e questi che altamente l'allievo suo apprezzava, lo veniva indirizzando all'arte organistica, cedendogli il posto nell'abbadia di Westminster. Così nel 1676 una carica ufficiale è già occupata dal Purcell che all'arte dedicava tutti i momenti concessigli dalle cure della famiglia: nè la tradizione riportata dall'Hawkins, relativa alle bizze della moglie sua, sembra aver lasciato traccie sull'anima dell'artista, sia che i fatti addebitati alla donna fossero maligna invenzione, sia che l'arte valesse di sanatoria alle contrarietà della vita. Tempra essenzialmente e schiettamente melodica, nel nostro autore spira da tutte le pagine una rara serenità che l'animo incanta: ed il largo tesoro delle opere lasciate nella breve esistenza dimostra quanta fosse l'operosità sua, aiutata ancora da vena facilissima. Or-

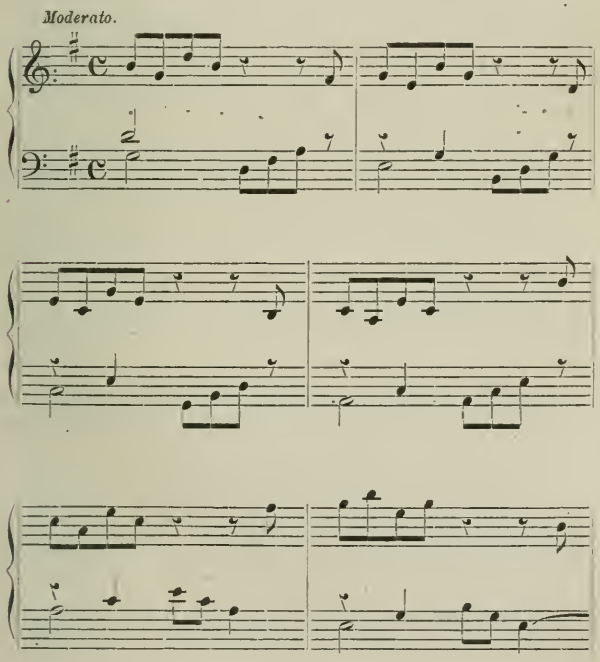
(1) Questo Humphry (Humfrey, Humphrys), ricordato con tante lodi nella storia inglese, morì giovanissimo. Abbiamo di lui parecchie opere sacre, fra cui saggi importanti nella collezione del Boyce, in seguito citata (*Cathedral Music*) preceduta da un'interessante notizia del Waren.

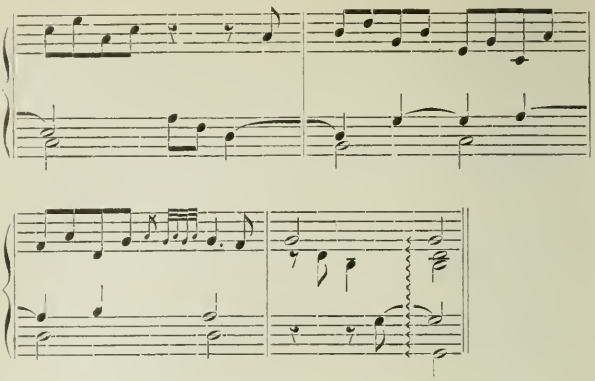
ganista per 19 anni a Westminster, per 13 nella regia Cappella, aveva acquistato fama di virtuoso esecutore: le sue composizioni poi per canto e le opere drammatiche correvano da tutti apprezzate, ed al Burney dettavano un bizzarro parallelo fra il Purcell stesso e Giorgio Haendel. A nove anni pubblicava una Canzonetta dal titolo *Dolce tiranna;* giovanissimo, nel 1680, produceva la prima opera lirica, su *Didone e Enea.* Per cura della *Purcell Society* già furono pubblicate più di centoventi opere sacre: ad esse vanno uniti quarantasette lavori drammatici, e più di ducento sue composizioni minori vocali e strumentali, e ventotto odi, costituenti un ricco patrimonio d'arte.

Nel cenno su Blow tentai delineare l'impronta di modernità che lo colloca, ai suoi tempi, fra gli innovatori: ora lo stesso elogio va ripetuto, e in grado assai più spiccato, per Enrico Purcell, armonizzatore ardito per l'epoca e lo stato della coltura in cui visse, ricercatore ostinato di effetti nuovi e, spesso, felici. Nel genere religioso, per il primo introduceva lo stile concertante fra voci e strumenti, al luogo del semplice accompagnamento d'organo; l'opera poi otteneva con lui una chiarezza di linea melodica ed un'efficacia drammatica, sconosciuta dai suoi precursori. E perchè l'influenza francese era a quell'epoca abbastanza avanzata, così il suo stile per clavicembalo sembra risentirsi delle qualità inerenti alle graziose creazioni della Corte di Luigi XIV ritmando potentemente le piccole quadrature del periodo, abbellendo con *agréments* continui la semplice condotta del lavoro, rivelando infine intenzioni descrittive o tendenze espressive nei titoli, nelle parziali trovate, nell'impianto generale. Questo speciale carattere apparisce nelle sue lezioni per clavicembalo, nelle dieci Sonate per lo stesso strumento e, in grado minore, in una raccolta di dodici Sonate per due violini, scritte con accompagnamento di basso con-

tinuo. Nei preludî l'influenza del passato è ancora evidente: ma quando l'elemento romantico o descrittivo trova buon gioco, tosto lo stile assume una scorrevolezza ed una grazia moderna, che rendono anche attualmente interessanti quelle pagine invecchiate.

Nelle *Suites* edite, mentre in tutte è conservata l'unità della tonalità — il che segna il vero loro carattere — assai varia è la struttura; tantochè accanto ad alcuni preludî elaborati e finemente svolti, spesso altri si trovano, ove la proposta e lo sviluppo comprendono poche linee. Riporterò quale esempio l'intero preludio della *Suite in sol maggiore* (*Suite I* nell'edizione di Augener e C. già citata), che si racchiude in dieci battute.



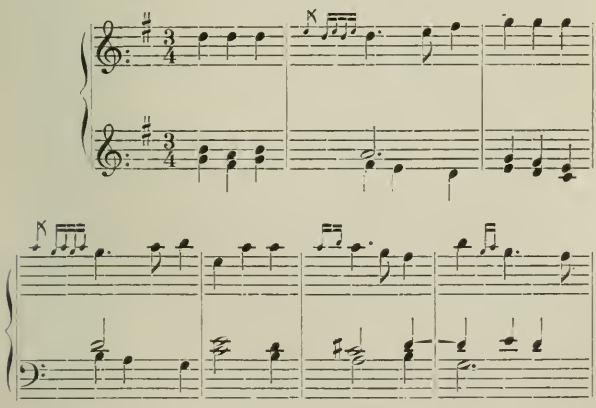


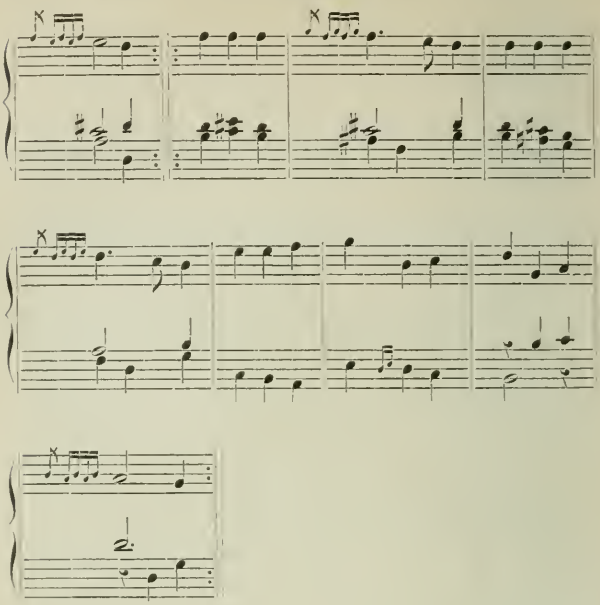
Non brilla qui certo la peregrinità d'intenti o quella larghezza di vedute che da un forte musicista avremmo diritto a pretendere: inoltre, quel girovagare intorno al tono fondamentale, quell'attardarsi in piccoli momenti armonici, senza un concetto di forma, tanto in contrasto coll'esempio già riportato del Blow, riduce questo breve periodo a un gioco infantile, da cui l'arte strumentale era a quei tempi già uscita vittoriosa. Per non essere troppo severi nel giudizio, è duopo ricordare anzitutto lo scopo di puro e immediato diletto cui l' arte profana del clavicembalo veniva spesso asservita: in secondo luogo poi conviene avere presente alla memoria il duplice significato di questo termine *preludio* che, male interpretato, può dar luogo a svariati commenti. Figlio, come più volte si disse, della pratica organistica, era egli nato per le necessità dell'intonazione: e, preposto ai corali ed alle altre forme sacre, guidava i cantori ad attaccare con sicurezza la nota, o gli istrumentisti ad accordare gl'istrumenti senza troppa incertezza. A ciò pochi accordi bastavano; onde il *preludio*, o *praeambulum*, era una forma lasciata all'improvvisazione dell'organista cui, secondo la *guida musicale* di Ehrard Niedt, " solo spet-

tava il giudizio sulla maggiore o minore lunghezza dell'opera sua „.

Man mano la pratica organistica si accresceva, si ampliavano le dimensioni dei preludî, ed il clavicembalo, nei pezzi di *a solo*, naturalmente preferiva le forme più svolte; quando però si ricordi che lo stesso Mattheson nettamente dichiara di preferire fra tutti il preludio più corto, si comprenderà, a quell'epoca remota la logica delle forme adottate dal Purcell. Infine, nei primi cenni sulla scuola inglese, ebbi agio a delineare quelle considerazioni che, entro certi limiti, permettono di stabilire un raffronto tra il fiorire della miniatura di costa al quadro e il sorgere della breve composizione per virginale in contrasto con l'arte grande e severa: qui vediamo esempi di questa miniatura musicale, che alla Corte di Francia troverà nuovo riscontro nell'opera couperiniana.

Il *Minuetto* che chiude questa stessa *Suite*, sostituendo la *giga* tradizionale, ha l'uguale impronta di semplicità primitiva ed un certo sapore ingenuo che permette di riconoscere il puro genere per danza. La brevità sua mi persuade a trascriverlo, non tornando inutile qualche osservazione.





Vediamo anzitutto osservata la struttura generale di questa danza, costituita da due piccole frasi di otto misure la cui ripetizione determina il ciclo della quadratura ritmica necessaria: ma ciò che maggiormente ci interessa è l'equilibrio della forma, logicamente inarcata nel tono della dominante, e poi ricondotta con grazia e sana successione armonica sul riposo finale. Esteticamente considerate, le figurazioni delle battute 2ª e 4ª nella prima frase hanno maggiore spinta che non le precedenti, a cagione di quel momentaneo intoppo frapposto dal punto alla semiminima iniziale, col che si costringe il valore seguente a spiccare un salto più rapido nella croma che lo rappresenta. Ora, con gusto fine l'autore accelera questo movimento ed accresce questa spinta sul chiudere della prima frase, accumulando in

due battute di seguito questa energia di movimento (6ª e 7ª): col che il ritmo aiuta la condotta armonica, e con maggiore efficacia afferma la forza del polo attivo, cui la frase è salita.

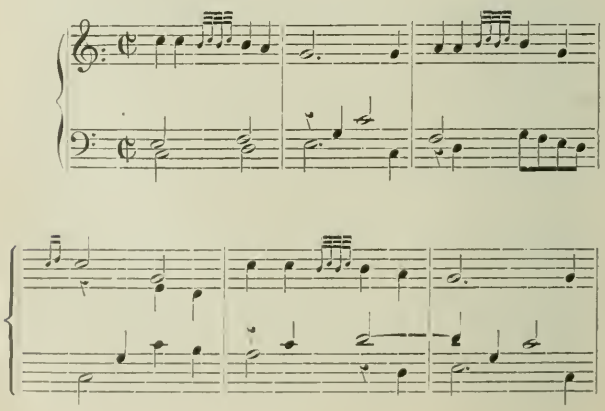
Per contro nella discesa questo moto deve naturalmente rallentare: e per l'appunto le battute 5ª, 6ª, 7ª, 8ª della seconda frase non hanno più traccia di quella figurazione, riducendosi alla divisione esatta in tre valori uguali. È la vita che viene cessando nell'ente musicale: è l'animazione della danza che nella coppia elegante cede alla brama di riposo sul divano dorato.

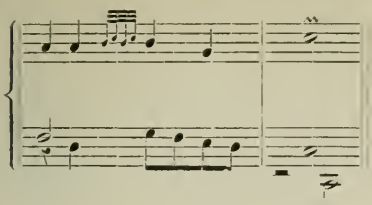
Il buon gusto dell'armonizzazione in Purcell, altra volta notato, si manifesta nella varietà con cui l'accordo del sesto grado sostituisce quello del primo, presentito dall'orecchio (battuta 3ª), nella distribuzione delle armonie sull'inizio della seconda frase, nell'affermazione squisita del senso tonale. Certo, avvicinandoci alla chiusa, senza ragione alcuna l'autore limita il numero delle parti, dando luogo ad accordi incompleti che più logico sarebbe stato presentare nella vera natura: ma di tali passi non mancano pur troppo esempî nelle opere migliori del tempo, dimostrando quanta libertà fosse concessa dalle scarse risorse della diteggiatura e della tastiera.

La *Suite* in *do* maggiore (V dell'ediz. cit.), ci trasporta in campo più grave, con un *preludio* ove alla proposta d'un tema di fuga segue un solido sviluppo. A chiarire ancora una volta il distacco dal genere corale tramontato, ricordo l'andamento per terza, tanto usato nel genere strumentale, e scolasticamente poco simpatico al contrappunto puro: del che si trovano larghe traccie nella prima parte di questo preludio e in tutta la produzione anteriore già esaminata. Assai più spiccato e più nobile in questa e nell'*Allemanna* che lo segue, è il concetto di forma, mentre la condotta armonica tende a

poggiare, nello sviluppo, sul tono della dominante, per ridiscendere regolarmente sulla tonica. Interessante in ispecie è il quinto tempo, costituito da una *Gavotta* caratteristica, di sano sapore haendeliano, graziosa nello spunto e condotta con gusto squisito. L'ornamentazione accurata alleggerisce il disegno senza intralciarne le mosse con fronzoli eccessivi: opportuni dialoghi poi tra basso e soprano (o, più chiaramente, tra mano sinistra e mano destra) dànno grazia speciale al piccolo componimento, che si sviluppa logico sull'idea cardinale, e nelle modeste modulazioni che lo colorano segue le tendenze elementari dell'orecchio moderno. Ed è questo punto, a mio avviso, caratteristico perchè segna il trionfo assoluto del concetto nostro di tonalità e il trapasso esplicito alla moderna concezione dell'armonia.

Il *Minuetto* seguente e il *Rigodon* accusano ancora schietta l'origine di danza, nè assurgono a sviluppo alcuno: è però sempre notevole il carattere variato dei pezzi, per cui l'idea del compositore passa con facilità dalla grazia del *Minuetto* a questo tema di *Rigodon*, d'un'infantilità popolare innegabile:



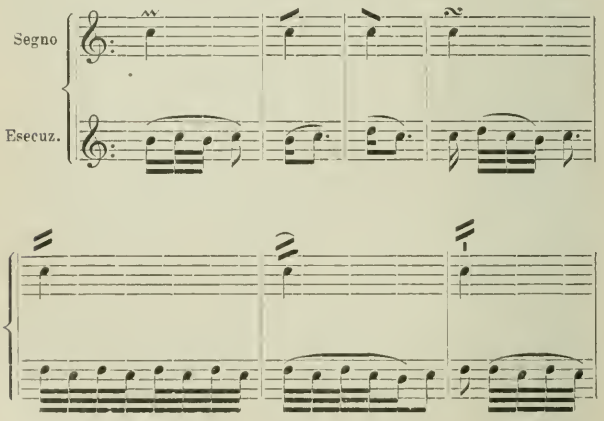


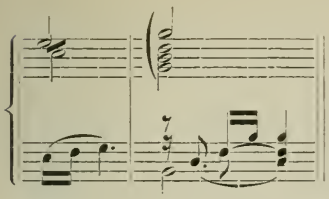
Ed anche in questo esempio la ricerca di un nuovo accordo, nella battuta quinta, per l'armonizzazione dello stesso tema, il gioco del *re*, nella sesta, che prima di risolvere sul *do* va a toccare altra nota dell'accordo, confermano quanto tentai rilevare sul carattere moderno e accurato di questa musica, ove come in quella di Couperin ricerchereste invano i profondi pensieri, ma in compenso la grazia spesso v'incanta, e " la difficile facilità „ brilla di luce serena.

Prima di giungere alla chiusa, costituita da un vero *tempo di Marcia*, l'autore si sbizzarrisce in un breve episodio descrittivo, costituito da dodici battute in *do*, accresciuto da opportuni ritornelli e simulanti una piccola trombettata. Nella *Marcia* finale le quadrature ritmiche, rigorosamente cadenzate, inarcano al solito la frase dalla tonica al tono della dominante, riproducendo in parte, sebbene con minore efficacia, quella forma ternaria su cui ci intrattenemmo nell'esame delle opere dovute a Byrd ed a Gibbons.

In altre *Suites* (in ispecie nella II dell'ediz. cit.), nelle *Toccate* e nelle *Ouvertures* il musicista serio si afferma con evidenza indiscutibile: bellissima poi tra le altre una *Ciaccona* appartenente alla *Suite in sol minore*, ove il disegno ritmico primitivo è sempre conservato sotto i varî episodî del canto, con gusto squisito. Anche in Purcell, tratto tratto l'andamento naturale delle parti avrebbe suggerito minore incompletezza di accordi e più logiche successioni, come appare anche nella chiusa di questa

Ciaccona: tuttavia le osservazioni fatte riguardo all'uguale difetto del Blow rispondono vittoriose alla critica, e non permettono di menomare la gloria dovuta a questi maestri della tastiera. Uscito da vecchi incunaboli, il contrappunto presentiva l'armonia, ma non ancora con chiarezza assoluta la supponeva; e l'appunto mosso con criterio moderno esorbita dalla cerchia d'un sano giudizio. Su tutto poi, e ciò sia detto a gloria dell'autore, si nota nelle opere sue un sano equilibrio nella disposizione dei varî momenti costitutivi, un senso squisito del ritmo ed una grazia melodica innata che sulle discrete sonorità dell'arpicordo doveva risaltare con grazia squisita. I passi rapidi, i giochi di cui la composizione talora si arricchisce, rivelano il virtuoso della tastiera, e sembrano indicarci nel Purcell un fine miniatore della musica eseguita: l'ornamentazione poi, ricca e spesso ingegnosa, non cade in quella pletora di abbellimenti che studieremo nella tabella dedicata a Couperin. Qui ne riporto i segni e l'esecuzione, rilevandoli dall'opera del Méreaux e ricordando che essi valgono in genere per la scuola inglese.





Che se quest'arte leggera e sentimentale non ci guida ad accettare con troppa fiducia il parallelo istituito dal dottor Burney fra Purcell ed Haendel, è duopo tuttavia riconoscere che il culto profondo, a lui serbato in Inghilterra, ha logico e sicuro fondamento. La spiccata individualità assunta dalle sue creazioni, se troppo presto non si fosse spezzata la sua esistenza, poteva e doveva creare una cerchia di tradizioni tale, da frenare la straniera influenza: e se, in luogo di spegnersi nel fiore dei trentasette anni, avesse egli goduto la longevità ad altri riserbata, forse il trionfo di Haendel in Inghilterra avrebbe avuto men favorevole ambiente, e le tendenze del colosso tedesco meno si sarebbero imposte. Invece il favor popolare, privato della possibilità di appassionarsi alle opere sue, presto lo venne scordando: tantochè ai tempi del Burney già la musica del Purcell era in Inghilterra fuori uso. Ora tuttavia, meglio considerando la propria storia, l'arte inglese lo venera " perchè — per dirla col Burney ricordato — Purcell costituisce l'orgoglio legittimo per l'Inghilterra nella musica, come Shakespeare nel dramma, nell'epica Milton, Locke nella metafisica e Newton nelle matematiche e nella pura filosofia „.

§ VI.

I SUCCESSORI

In breve quadro si chiude il periodo dell'arte inglese, cui la triade gloriosa ricordata spingeva per tempo a nobile altezza. Sia che la praticità dell'ingegno tarpasse il volo alla fantasia musicale, sia piuttosto che ragioni d'ambiente e di storico sviluppo contrastassero, sta il fatto che la lista dei grandi virtuosi rapidamente si esaurisce; e dopo Purcell già decade il ciclo esaminato. Lo spirito religioso, in questa nazione sempre osservato, trasporta dalla Bibbia alla vita del giorno le laudi in onore di Dio: quindi le opere sacre abbondano, le antifone ed i responsorî attestano una coltura sana, degna erede d'uno splendido passato: ma la piccola arte e serena della tastiera sensibilmente declina, e la schiera dei clavicembalisti si assottiglia.

Un decennio all'incirca dopo Enrico Purcell ci si presenta Geremia Clark (1), allievo del Blow che per lui rinunziava alla carica di elemosiniere e maestro dei fanciulli nella chiesa di S. Paolo. Apprezzato nel campo degli studi, chiamato in breve tempo alle migliori cariche organistiche, avrebbe forse lasciata traccia luminosa se una passione contrastata non lo spingeva al sui-

---

(1) Nato verso il 1668, morto nell'ottobre 1706.

cidio in giovane età: cosicchè il suo nome appartiene a quest'opera solo per la raccolta edita a Londra del 1699, col titolo *Le quattro stagioni*, e comprendente una serie di lezioni per clavicembalo. La vita poi del Clark si connette con quella di Carlo King (1), suo coetaneo, come lui educato nel coro dei fanciulli in S. Paolo, allievo del Blow, poi addottorato in musica presso l'università di Oxford, e, dopo la morte del Clark, elemosiniere e maestro del coro ove aveva appreso i rudimenti dell'arte. Se non come virtuoso della tastiera, quale musicista profondo merita di essere ricordato per l'influenza che venne esercitando ai suoi tempi: tantochè una folla di composizioni a lui si attribuiva, spingendo il Greene, di cui fra poco diremo, a mormorare " essere il signor King un uomo assai servizievole.....„. Finalmente William Croft (2) si unisce a questi quale allievo del Blow, e successore di Geremia Clark nella carica di organista titolare alla Regia cappella. Anche il Croft fu addottorato in musica all'università di Oxford, nel 1715, pubblicando il suo tema col nome di *Musicus apparatus academicus* nell'anno stesso: e, se non ci è ricordato quale cultore della tastiera a becco di penna, segna tuttavia una data non indifferente nella storia dello sviluppo musicale inglese; perchè la sua " *Musica sacra* „ edita in due volumi a Londra, nel 1724, sembra essere il primo esempio di partitura stampata in Inghilterra.

Lo sguardo gettato, a tanta distanza di anni, su questi periodi trascorsi, colpisce facilmente le vette, male può discernere i colli e le punte minori: tanto più che mancando spesso la musica, è d'uopo procedere per indu-

(1) Nato nel 1687, morto il 17 marzo 1748.

(2) Nato a Nether Eatington (Warwickshire) nel 1678, morto a Londra nel 1727.

zioni, o battere poverettamente la via da tempo tracciata. Quindi, nulla conoscendo di questi autori per quanto concerne la tastiera, mi limito a ricordare con essi un altro King, William, organista e compositore inglese, di cui esiste la raccolta musicata dei " Poemi di M. Cowley ed altri autori, composta sotto la forma di canzoni e di arie, con basso continuo per tiorba, arpicordo o basso di viola „, (Oxford, 1688). Essa ci riconduce all'uso del canto nelle riunioni eleganti, ove il clavicembalo continuava a essere accarezzato dai buongustai.

Più importante, se non per il valore musicale, certo per maggiore applicazione alla tastiera è il nome di Maurizio Greene (1), tristemente implicato nelle lotte fra Haendel e Bononcini. Figlio d'un ministro ecclesiastico, aveva attinto le prime nozioni musicali nel coro di San Paolo, sotto la guida di Carlo King prima citato. Studiò in seguito con Brind, organista della stessa chiesa: e nel 1716 era chiamato a Londra, quale organista di San Dunstano. Succedeva quindi a Purcell come organista di S. Andrea; nel 1727, morto il Croft, otteneva l'uguale carica presso la Cappella reale, si addottorava in musica all'Università di Cambridge, vi diveniva professore, e dava opera a pubblicazioni svariate, fra cui ricordo quelle per clavicembalo. Si narra a questo riguardo che egli intendeva pubblicare una serie di lezioni per clavicembalo, quando un certo Wright, mercante di musica, si procurò furtivamente una copia dell'opera, pubblicandola piena di errori.

Il Greene, che non andava tanto pel sottile, pure di guadagnar fortuna, s'era dapprima stretto in amicizia con Haendel e Bononcini, alimentando di nascosto la rivalità con confidenze e finzioni: di che l'Haendel accor-

(1) Nato a Londra nel 1696, e quivi morto nel 1755.

gendosi, l'aveva apertamente combattuto, costringendolo a chiarirsi nemico. Ora sembra l'opera offrisse buon bersaglio alle critiche di quel colosso: tantochè, vuoi per gli errori dell'incisore, vuoi per la deficienza reale del lavoro, il Greene si trovò costretto a sconfessare la pubblicazione, rifiutandovi il nome. Alcuni tra i suoi canti sacri avevano avuto l'onore di essere acclusi insieme con quelli di Croft e Purcell, nella pubblicazione fatta da Preston a Londra, col titolo " *6 select anthems in score* ". Quali saggi, da lui firmati, del suo valore sulla tastiera, rimangono *tre concerti*, altre *lezioni per clavicembalo*, *tre sonate* per questo stesso strumento pubblicate dal Blaud a Londra; il Preston vi univa delle *Sonate per clavicembalo e violino*, che completano il materiale pianistico da lui lasciato. Un titolo di benemerenza, nella storia della musica, è a lui dovuto per avere iniziato una raccolta corretta dei migliori modelli inglesi che, continuata e pubblicata alla sua morte dal Boyce, costituisce la *Cathedral Music*, assai importante per lo studio dell'arte in Inghilterra.

Giungiamo ora a quello che Fétis appellava " il più notevole musicista inglese nel secolo decimottavo ". Col crescere dei tempi l'influenza della nuova scuola drammatica si è venuta allargando: e l'esempio di Haendel e le tradizioni italiane diffuse da operisti e virtuosi spingono i maestri a nuovi tentativi sul palcoscenico. Così sorge Tommaso Arne (1), figlio d'un tappezziere, guidato dal padre all'avvocatura, ma dalle tendenze innate condotto gradatamente allo studio del violino dapprima, in seguito del clavicembalo e della composizione. I suoi tentativi del 1733 e del 1738, nelle aspirazioni modesti, rivestivano già un proprio carattere, scostandosi dalla

(1) Nato a Londra nel marzo 1710, morto il 5 marzo 1778.

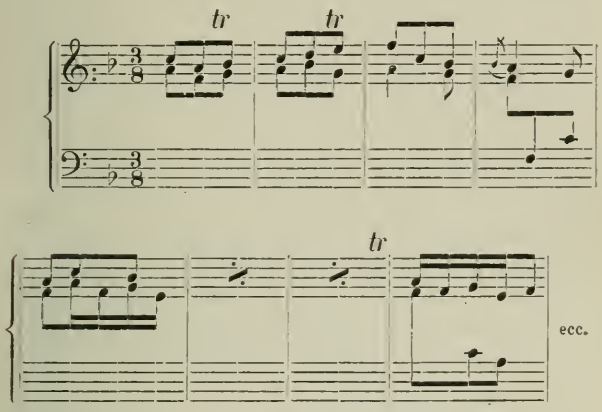
imitazione pedissequa del Purcell e di Giorgio Haendel, comune agli scrittori dell'epoca: e la vena melodica, a mano a mano sorretta da armonie sempre più eleganti e corrette, ebbe successo crescente nella serie di opere che dal 1744, in cui venne aggregato come compositore al teatro di Drury-Lane si susseguono fino al 1776. Nota il Fétis la duplice derivazione delle sue arie, ove lo stile italiano sembra fondersi tratto tratto con le vecchie melodie scozzesi: riproducendosi in quest'esempio la influenza dei generi popolari, che già sin dai primordi della scuola inglese tentano alleggerire col romanticismo innato a quelle produzioni il rigido contorno scolastico.

Nell'opera nostra l'Arne è notevole per alcuni freschi modelli pianistici, ove il progresso del tempo appare evidente sulle pagine dei predecessori già esaminate. L'arte di Haendel è brillata luminosa, la crescente influenza bachiana si viene allenando: e il geniale operista erede di tanta coltura, nelle sue creazioni va rispecchiandone i lati più simpatici.

Quella forma, cui si è accennato più volte, qui apparisce spiccata e con caratteri assai progrediti: come si può rilevare dalla *Sonata* in *fa maggiore* (I nella edizione citata dell'Augener) ove l'*Andante* e l'*Allegro* che lo segue rivelano ideali omai pienamente sciolti dalle prime arie di danza. L'*Andante*, proposto con eleganza di disegno nel tono fondamentale, si svolge regolare, modulando alla quinta, dopo di che questo primo periodo si ripete da capo: e la distribuzione del disegno contrappuntato a due parti, sulla tastiera, ha una regolarità che le opere dei precursori spesso ignoravano, presentandosi facile all'esecuzione e, in pari tempo, efficace nella sonorità finale. Al primo succede un secondo periodo, vera parte di sviluppo, ove la frase è ripetuta, ma nel tono della dominante si svolge con leggere modulazioni nei toni ad esso relativi: inarcandosi con lo-

gico processo, per ricadere in *fa*. Caratteristica è una cadenza, posta dopo il ritornello di questa seconda parte, e che, chiudendo con un accordo in *do maggiore*, sembra destinata a legare immediatamente l'*Andante* iniziale coll'*Allegro* successivo.

Anche questo è impiantato nel tono di *fa*, seguendo le regole della *Suite* antica: e nella snellezza delle movenze bachiane presente il carattere del prossimo *Scherzo*.



La struttura pianistica è evidente, e ricorda — seppure ancora riesce necessario notarlo — l'affrancamento completo dalle passate tradizioni. È poi interessante rivedere tratto tratto queste opere che, nate per uno stromento dalla sonorità scarsa e ribelle ai grandi effetti, volentieri rinunziano all'accordo dato di posta e preferiscono farlo risuonare in arpeggi o in disegni contrappuntistici.

Esse infatti, con la fisionomia particolare e con quel certo " venerabile odor di muffa „ proprio alle opere del passato, ci ricordano quali fossero allora i mezzi su cui l'interpretazione degli autori veniva fondata: e possono quindi salvare lo studioso da un manierismo, che

in queste pagine sarebbe opera dannosa. Del resto, quando si pensi che l'epoca dell'Arne si connette coi trionfi haendeliani, si avrà ottima guida per comprendere il carattere dell'arte sua e quello probabile di alcuni fra i suoi successori su cui rapida muove la nostra indagine (1). Tra questi può essere ricordato un allievo del nostro Geminiani, in cui però l'abilità dell'esecutore sembra aver superato, e di molto, la perizia del musicista. Giuseppe Kelway s'era addestrato negli studi dell'arte col grande maestro italiano: e nella metà del settecento aveva raggiunto fama di brillante improvvisatore, tantochè lo stesso Haendel erasi più volte condotto a udirlo nella chiesa di S. Martino in Londra, ove il Kelway occupava la carica d'organista. Frattanto Giovanni Cristiano Bach giungeva in Inghilterra, quale maestro di musica della regina; e dappoichè nel bagaglio artistico del musicista tedesco figuravano opere di pregio, stampate, così Kelway che era maestro di musica del re, si credette obbligato a tentare il difficile arringo della composizione. Osservava Giacomo Leopardi che " il miglior mezzo, per nascondere agli altri i confini del proprio sapere, consiste nel non oltrepassarli mai „ ; e la cosa pare non fosse abbastanza cognita al clavicembalista inglese, perchè le sue sonate gli procurarono molte critiche, poco onore e vennero dimenticate. Il nome poi del Kelway si connette con quello d'un musicista assai superiore per merito, William Boyce (2), che tuttavia in un concorso per la carica d'organista si vedeva a lui posposto: caso questo non nuovo, e che vedremo in Francia rinnovarsi a scapito di Rameau.

(1) V. a questo riguardo il paragrafo riservato a Haendel, nel lib. IV.

(2) Nato a Londra nel 1710, morto il 7 febbraio 1779.

Come il Greene, aveva studiato dapprima con Carlo King, maestro dei fanciulli nella cantoria di S. Paolo in Londra, che menzionammo nella vita del Clark: e, quando la voce venne a mutare, coll'organista della stessa cattedrale, dottor Maurizio Greene, s'era impratichito nella conoscenza della tastiera e dell'arte corale. Avrà osservato il lettore come quasi tutti i musicisti di questo periodo muovano i primi passi nelle cantorie: il che, mentre spiega l'eccellenza delle loro composizioni sacre, ricorda ancora una volta la vecchia tradizione corale, che lenta cedeva sotto la pressione della modernità man mano crescente.

Il primo tentativo per entrare nella vita militante dell'organista non gli riuscì favorevole, essendogli preferito il Kelway: ma, riconosciuti i suoi meriti, ottenne un posto d'organista a Oxford, e cominciò a farsi apprezzare come insegnante di clavicembalo. Era celebrato in Inghilterra un musicista germanico, il Pepusch, quale primo nell'arte del comporre: e, per quanto le opere di lui rimaste non reggano al paragone con quelle del Purcell, tuttavia la società inglese sembrava accarezzarlo. Con lui il Boyce riprese gli studi di perfezionamento: e già tentava con successo le prime opere, quando la sordità lo colse. D'allora in poi il nostro autore sembra cercare nella meditazione e nello studio indefesso quelle soddisfazioni, che il senso acustico più non gli concede. Si rafforza nella conoscenza dei modelli migliori, sulla loro scorta crea e pubblica opere sode: tantochè alle pagine liturgiche aggiunge schiette manifestazioni strumentali, e dodici Sonate per due violini e basso, edite nel 1747, gli procurano lode generale. L'Università di Cambridge lo nomina baccelliere e dottore in musica, la morte di Greene gli apre l'adito al posto di direttore d'orchestra nella cappella del re; e quando si ritira dalla vita attiva, vive occupato a raccogliere in ottime edizioni i migliori

modelli di composizioni liturgiche inglesi, dalle origini ai suoi tempi (1).

Le numerose pubblicazioni sue riflettono essenzialmente Antifone e Corali sacri, fra cui alcuni tutt'ora si eseguiscono; preludî e pezzi per organo, come la raccolta dal titolo *Ten voluntaries for the Organ*; Duetti, cantate, ed opere minori per la tastiera.

Frattanto la vita operosa degli artisti si avvicina rapidamente a quella fase del secolo scorso che nella storia d' Inghilterra si svolge gravida di pensiero e di azione, di lotte drammatiche e di severi riposi. Dapprima la gravità del problema religioso, i tentativi per alleggerire la cappa di piombo del cattolicesimo; poi le lotte della schiavitù, ove le tendenze e gli istinti commerciali della razza combattono coi principî fecondi della moderna filosofia. Quindi il meraviglioso estendersi dei nuovi possessi nelle Indie, l'emanciparsi delle antiche colonie inglesi coi trattati di Parigi e Versailles; mentre, su tutto, il genio pratico della razza invigila tuonando ardito e battagliero nell'eloquenza di Pitt, o stringendo con logica poderosa gli avversari nella misurata orazione del Fox.

L'avvicendarsi di questi moti turba la pace serena di quell'ambiente che con tanta vita il De Rémusat tratteggiava (1). I nomi dei virtuosi e degli scrittori d'arte meno spesseggiano; e la ricerca nostra tocca rapidamente al suo fine.

---

(1) L'opera, importantissima per la conoscenza dei modelli inglesi, reca il titolo: *Cathedral Music, being a Collection in score of the most valuable and useful compositions for that service, by the several English Masters.* Non bisogna poi dimenticare che il Boyce collaborò alla Storia dell'Hawkins (*History of the Science and practice of Music*), scegliendo le opere musicali che fanno parte della raccolta.

(1) *L'Angleterre au XVIII siècle*, 1856.

Per quanto il nome originario di Giovanni Cristoforo Smith (1) fosse quello di *Schmid,* e l'origine sua lo connetta alla scuola germanica, tuttavia l'ambiente inglese, ove visse, e la necessità sua di piegare il proprio stile ad accontentare il pubblico cui le sue opere si dirigevano, persuade a tracciarne un cenno nel libro riservato all'Inghilterra. Il padre suo era amicissimo di Haendel: e, seguitolo in Inghilterra, aveva guidato a Londra la famiglia, ove il piccolo Smith già prometteva nella musica un'ottima riuscita. Studiava egli sotto la guida di Haendel, e, avendo in seguito ad una malattia stretta relazione col dottore Arbuthnot, venne per mezzo suo a conoscere quel gruppo di letterati e d'artisti, che coi nomi di Pope e Gray e Swift onorava la terra inglese. Lo troviamo a vent'anni operista con *Teraminta,* poi in Francia, quindi a Ginevra; finchè, tornato in Inghilterra, prodiga cure filiali all' illustre Haendel, già cieco, sotto il cui dettato ne scrive le ultime composizioni, e che rimpiazza all'organo nelle grandiose esecuzioni degli oratorî. Haendel, morendo, gli lasciava i suoi manoscritti, e lo Smith non solo proseguiva l'impresa dei concerti oratoriali, ma tentava di accrescere il materiale lasciato dal maestro scrivendo nuovi oratorî, che, tuttavia, rimasero a gran distanza dal modello. Il nome e la gloria di Haendel erano un'attrattiva che per il volgo profano valeva anche più del godimento effettivo provato all'audizione dei suoi capilavori. Su tutto, poi, troneggiava il virtuosismo, abilmente sviluppato nei concerti d'organo che il grande musicista non trascurava; onde, mancata l'attrattiva del nome e dell'esecuzione prodigiosa, rapidamente il pubblico cessò d'accorrere agli oratorî. Smith in pochi anni perdette il guadagno fatto;

(1) Nato a Ansbach nel 1712, morto a Bath nel 1795.

e ritiratosi a vita privata in Bath, quivi chiuse i suoi giorni.

La lunga consuetudine con un genio autoritario ed assorbente, quale in Haendel viveva, basta a chiarire le tendenze dello stile nel nostro autore. D'altra parte, dopo i trionfi del grande contemporaneo di Sebastiano Bach, l'arte buona inglese ne segue l'indirizzo; e la mancanza di veri genî creatori spinge i musicisti a battere quella via, che il grande aveva per se stesso aperta.

Fra le molte partiture di drammi musicali lasciate dallo Smith, si citano come migliori *The Fairies* e *The Tempest*; assai pregevoli, e per noi importanti, le *Sonate per clavicembalo*, di cui parecchie edizioni vennero fatte a Londra. Il nome suo poi spesse volte ricorre nella storia dell'arte, noverandosi fra i musicisti parecchi Smith, uno dei quali, tedesco di nascita come il nostro autore, visse a Berlino nella seconda metà del settecento. L'opera di quest'ultimo è rappresentata da dodici Sonate, divise in quattro pubblicazioni, e in tre Concerti; composizioni tutte per il clavicembalo, che rendono importante il nome di questo secondo Smith nella storia degli scrittori. E qui la vera nazionalità inglese risorge con Giacomo Nares (1), anch'egli addottorato in musica presso quella Università di Oxford, che con Cambridge gareggiava nel coronare l'opera artistica degli studiosi. S'era perfezionato nell'arte sua con quel Pepusch che già ricordammo, e di quei tempi si trova unito alla storia degli artisti inglesi; fatto anch'egli degno di nota, perchè conferma per un lato la mancanza di vero e schietto indirizzo nazionale, per l'altro l'infiltra-

(1) Nato a Stanwel (contea di Middlesex) nel 1715, morto a Westminster il 10 febbraio 1783.

zione latissima dell'elemento forestiero. Fin dalla prima giovinezza aveva acquistato padronanza della tastiera, tantochè la popolazione di Windsor l'udiva spesso a rimpiazzare l'organista Pigott; e, diciannovenne appena, era chiamato a York, quale successore di Salisbury. Del resto, riguardo a questi ultimi nominati, le notizie del tempo ricordano il rapido decadere della grande tradizione organistica haendeliana in una terra, ove il crescente sviluppo dei commerci guidava l'attività nazionale su nuovo cammino. In epoche d'oppressione politica e di sfacelo l'opera italiana grandeggia: ora nel fortunoso intrecciarsi degli avvenimenti inglesi la musica decade. In seguito il Nares, verso il 1758, occupava il posto d'organista nella cappella reale; al quale lo indicavano sia le buone opere edite nel genere sacro, sia i *Preludi* e *Fughe* pubblicati a Londra e dedicati all'organo o al clavicembalo. Per questo strumento poi l'opera sua è degna di nota, come quella che comprende un vero metodo, pubblicato a Londra senza data, col titolo: *Il principio, or introduction to playing on the Harpsichord or Organ.* L'epoca, cui la produzione del Nares si riferisce, ci guida all'ultima fase del clavicembalo e al sorgere graduale del pianoforte; quindi interessanti riescono questi saggi didattici, ove gli ultimi perfezionamenti della vecchia scuola riescono visibili. La categoria dei suoi scritti per la nostra tastiera comprende ancora: 1° Otto raccolte di lezioni per clavicembalo, Londra, 1748; 2° Cinque lezioni per clavicembalo, con una Sonata per clavicembalo o organo, Londra, 1759; 3° Lezioni facili per il clavicembalo, Londra (senza data).

Finalmente nell'edizione di antifone, apparsa a Londra nel 1778 col titolo: *Six easy Anthems, with a favourite morning and evening Service*, si ha una notizia biografica dell'autore che, pubblicata lui vivente, garantisce la verità dei cenni tramandati.

Dopo il Nares nella chiusa di questo periodo un nuovo musicista germanico appare fra il nucleo inglese, con Carlo Federico Abel (1), fratello di Leopoldo Augusto Abel, violinista, miniatore e pittore, vissuto in Germania. Carlo Abel fu lungamente a Londra, ove parecchie fra le sue composizioni per clavicembalo furono stampate. Il nome suo s'avvicina a quello d'un liutista e cantore inglese, iscritto alla cappella reale di Carlo II d'Inghilterra (1660-1685), e menzionato, fra gli altri, dal Mattheson: ma questo Giovanni Abell, di molto anteriore, nulla ha che vedere col clavicembalista tedesco trapiantato nell'isola Britannica, e dall'ambiente condotto, come lo Smith, a seguire una tradizione che già si manifestava cosmopolita. Infatti quell'influenza esterna che sin dai primi tempi guida le creazioni britanniche, ora nella lotta fra Haendel e gli operisti italiani, nel trionfo dei grandi oratorî, nella continua dimestichezza coi virtuosi d'Italia e Germania si accentua e cresce a dismisura. Carlo Federico Abel, lodato come uno fra i più valenti virtuosi sul basso di viola che allora vivessero, aveva studiato a Lipsia nella famosa scuola di S. Tommaso, da cui vedremo uscire tanti musicisti, e che Sebastiano Bach dirigeva. Appresa l'arte, s'era dapprima iscritto nella cappella del Re di Polonia, in Dresda; ma la pochezza del guadagno e gli urti coll'Hasse (il *caro Sassone* degli italiani) lo spinsero ad uscirne nel 1759, incominciando una vita randagia [di cui spesseggiano gli esempi fra quegli artisti, e che, dopo lungo girovagare per le terre della Germania, lo condusse in Inghilterra. Mentre la vita musicale, nella sua patria fiorentissima, suscitava all'Abel emuli e competitori a dozzine, il ristagno di forte produzione nazionale in Inghilterra

(1) Nato a Coethen nel 1725, morto a Londra il 20 giugno 1787.

gli preparava ambiente favorevole. Di più, il raro virtuosismo da lui posseduto rendeva apprezzabile il suo valore anche da coloro che meno sembrassero atti a penetrarne i meriti di compositore; onde lo vediamo in vita accarezzato e lodato, mentre le opere sue vengono presto a cadere in dimenticanza. E fu ingiustizia, perchè in alcune fra le opere per clavicembalo, canta un'onda melodica serena e una pura armonia, che tratto tratto ricorda i modelli lasciati dal secondo figlio di Sebastiano Bach. E qui il lettore ricordi che in questo periodo la Sonata moderna per pianoforte è già apparsa, e dalla Germania si va estendendo ai musicisti dell'Europa universa. Quando Abel lasciava la patria, già l'opera di Carlo Filippo Emanuele Bach era resa di pubblica ragione, e, per quanto sconosciuta nell'intimo suo valore, attraeva tuttavia i tecnici. Inoltre le forme in essa sancite, per lunga evoluzione si erano presentate in germe nelle precedenti composizioni del Pasquini, del Kuhnau e, in ispecie, in quei *Concerti* che il virtuoso d'arco non poteva dimenticare. Tuttociò costituisce una premessa importante e, collegato con l'insegnamento bachiano avuto in Lipsia e con le tradizioni dell'ambiente, può guidare a comprendere la via battuta dal compositore. Protetto dal duca di York, Abel era stato chiamato a far parte della musica della regina, con ducento sterline d'onorario: in seguito ne divenne direttore. Nel 1783, il desiderio di rivedere la Germania lo spinse a lasciare l'ottimo posto; e, malgrado gli onori ricevuti in patria, non tardò a pentirsi del nuovo viaggio. Tornato infatti in Inghilterra, volle tentare la fortuna dei concerti, che tanto avevano piaciuto a Berlino e a Ludwigslust: ma l'età, le condizioni in cui vennero eseguiti, l'apatia del pubblico fecero andare a male l'impresa, e Abel fuggì a Parigi per aggiustare le cose sue; quindi tornò a Londra ove finì i suoi giorni.

Diciassette opere, edite a Londra, Berlino, Parigi, attestano la sua attività e permettono un giudizio sul reale valore dell'artista. L'essere trascurato da coloro stessi fra cui si svolse la vita dell'autore, ne rende rara la riproduzione, e quindi mancante la conoscenza fra i pianisti; è utile tuttavia il ricordarlo anche quale insegnante, avendo egli formato il pianista Giovanni Battista Cramer. Quando questi, giovanissimo ancora, venne dal padre condotto in Inghilterra, studiò con Benser, con Schroeter, infine con Clementi; ma avendo il grande pianista italiano lasciato nel 1784 l'Inghilterra per passare nel continente, il perfezionamento del futuro virtuoso venne affidato all'Abel. Oltre a Quartetti d'arco, *Ouvertures* per strumenti, Terzetti e qualche pezzo di opera, abbiamo di lui: 1° Sei Sonate per clavicembalo con accompagnamento di violino, op. II; 2° Sei Sonate, id., op. V; 3° Sei concerti per clavicembalo con accompagnamento di due violini e basso, op. XI; 4° Sei Sonate per clavicembalo con accompagnamento di violino, op. XIII; 5° Sonate per clavicembalo, op. XV, e riduzioni posteriori di queste opere, che provano come ai tempi suoi esse interessassero il mondo musicale inglese.

L'accenno al nome di Benser ricorda alcune Sonate per piano e per piano e violino, altre a quattro mani, e una raccolta di Lezioni per lo stesso strumento, stampato sotto questo nome a Londra, in tale periodo, nell'edizione del Clementi; col che si chiuderebbe il ciclo del clavicembalo, iniziandosi quella riforma che detronizzava l'antica tastiera a becco di penna e dava il primato al meccanismo del nostro Cristofori. Senonchè prima di questo trapasso uno storico s' impone alla nostra ricerca: più chiaro per la copia delle notizie tramandate che non per l'intimo valore delle sue opere musicali: ma tuttavia nella ricchezza non eccessiva della

storia pianistica inglese, meritevole di ricordo e di studio. Il seguito del presente lavoro spesso ci presenterà il nome del dottor Carlo Burney (1), viaggiatore instancabile, ricercatore amoroso di quanto all'arte si riferisce; e la penna brillante di madame d' Arblay ha troppo fatto conoscere la famiglia del dotto musicologo anche a quanti non s'occupano di musica, perchè non riesca interessante l'arrestarsi su questa geniale tempra di raccoglitore. Nel dargli questo titolo a differenza di quello d'osservatore, credo compiere un dovere di giustizia: perchè il Burney, occupato a integrare un quadro già nella sua mente vagheggiato, alla pura e diretta osservazione spesso sostituiva il preconcetto, che rese superficiali le sue vedute e talora mancante la vera indagine critica.

Nell'opera sul settecento in Italia Vernon Lee traccia con evidenza squisita il profilo di questo studioso. Affidato nell'infanzia a buona gente di campagna, dopo aver appreso gli elementi dell'arte, passava alla scuola dell'Arne, su cui nelle pagine scorse ci indugiammo: e dappoichè sotto alla guida dell' illustre maestro ebbe, per tenace volontà, perfezionato la imperfetta coltura, si trovò da un nobile signore accolto e lanciato nel bel mondo. Fulke Greville — tale era il nome del gentiluomo — menava vita dissipata; ma fra quei crocchi gaudenti Burney passò, assorbendo la conoscenza pratica degli uomini senza imitarne i difetti: onde lo troviamo presto accasato, felice del suo matrimonio, accaparrandosi la simpatia delle genti con quel suo tratto simpatico che spingeva il Murphy a dirlo " un uomo straordinario „, il Johnson a proclamarlo " l'essere migliore ch'egli si conoscesse „, e la figliuola sua Fanny,

(1) Nato a Shrewsbury nel 1726, morto il 12 aprile 1814.

più nota col nome di madama d'Arblay, ad esternare per lui quell'ammirazione entusiastica che al Necker tributava in Francia la signora di Staël. Semplice maestro di musica, il Burney doveva pensare ai casi suoi: onde lo vediamo per tempo organista a Londra, ove accetta anche l'incarico di piccole opere, come *Robin Hood* (teatro di Drury-Lane, 1751), o pantomime come *Queen Mab* (1752). Poco guadagnando, abbandonava Londra per la contea di Norfolk, recandosi organista a Lynn; e nei nove anni di questa residenza, solo interrotta da brevi gite a Londra, concepiva il piano d'una gran Storia generale della musica, raccogliendo materiali e tentandone una prima coordinazione. Una tenacia non comune lo sorreggeva. Fanciullo ancora, e vivendo in campagna, si legava una funicella al piede perchè un amico, passando all'alba per via, lo destasse e gli permettesse di aggiungere nuove ore allo studio; cresciuto in età, studiava il greco ed il latino trottando sulla sua cavalla Peggy; e gli amici, che da Londra lo chiamavano, con viva e serena fiducia lo venivano incitando ad attuare i suoi progetti. Tornato infatti nella grande città, ed accorgendosi come a poco servissero le note raccolte, " nella speranza di dare alla sua storia un'impronta di originalità „, — come lasciò scritto — determinò di visitare Francia ed Italia " col proposito di vedere coi proprii occhi e di ascoltare colle proprie orecchie, fermo a non vedere e udire altro che musica „. Il neo dottore in quest'arte (tale titolo gli era stato decretato dall'Università di Oxford) giungeva il 13 giugno 1770 a Parigi, seguito dall'attesa degli amici, che già dell'opera sua futura ovunque discorrevano; strinse conoscenze nuove, ossservò, raccolse, si spoetizzò di quelle tendenze — avremo occasione di riparlarne, — e passò in Italia. Più ricca fu qui la messe dei

materiali, più gioconda l'impressione: e il suo Giornale (1) pubblicato in patria dopo il ritorno, nel 1771, riflette in parte questi giudizî. Uguale viaggio si ripetè nell'anno seguente per la Germania, l'Olanda, i Paesi Bassi: e il nuovo Giornale (2) raccolse le osservazioni che dovevano poi trovar campo nella Storia da lui vagheggiata.

Apparve il primo volume di questa nel 1776, col titolo: *A general History of Music,* seguìto dal secondo, terzo e quarto nel 1782-87-89; e malgrado la poderosa concorrenza dell'Hawkins (3) per l'appoggio fortissimo trovato nell'alta società, ove i sottoscrittori all'opera del Burney erano assai numerosi, riportò completo trionfo. Il lavoro dell'Hawkins venne deprezzato, criticato, messo nell'oblìo: e solo più tardi si rese a questo paziente e modesto raccoglitore la lode che fra i conservatori della passata tradizione gli competeva. Intorno allo scrittore fortunato continuarono a stringersi le più grandi notabilità dell'epoca, che con Gray e Thomson, con Reynolds, Gibbon, Bruce, Sheridan, Burke, frequentavano la casa di Newton, da lui abitata; e quando finì la sua vita, le illustrazioni di quel tempo seguirono pietosamente la bara.

Non fu egli grande organista, nè della scienza musicale conobbe forse i più profondi misteri; lo reggeva tuttavia un raro intuito e la conoscenza squisita di ciò che alla sua età poteva piacere. Così non trascurò la

---

(1) *The present state of Music in France and Italy, or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general History of Music* (Londra, 1771: 2ª ediz. 1773).

(2) *The present state of Music in Germany, the Netherlands, and United-Provinces,* ecc. (in Londra, 1773: 2ª ediz. 1775).

(3) *History of the Science and practice of Music* (opera in 5 volumi, apparsa del 1776).

composizione per clavicembalo, atta ad interessare le sale da lui frequentate; e sei Sonate, tre Concerti, sei lezioni per questo strumento, edite a Londra, giustificano il cenno consacratogli in questa raccolta. Furono anche pubblicate due Sonate per arpa o piano, con accompagnamento di violino e violoncello, oltre a Cantate, Antifone, Canzoni inglesi e concerti per strumenti.

Dopo di lui, un allievo del Nares, dottore in musica, ha lode come organista e compositore in Inghilterra; tuttavia il nome di Edmondo Ayrton, nato nel 1734 a Ripon, nella contea di York, non si estende oltre la cerchia del suo paese. Assai meglio è quindi arrestarci su Tommaso Dupuis (1), il cui nome ricorda la discendenza forestiera. Nato in Inghilterra da genitori francesi, per tempo venne ammesso nella cappella di Giorgio II. Studiò i primi elementi col Gates: in seguito con Giovanni Travers, dotto allievo di Greene e organista della cappella reale fin dal 1737, si venne perfezionando. Era il tempo in cui le tradizioni sacre venivano ancora dai dotti accarezzate, onde il Travers pubblicava a Londra (1746) tutti i salmi musicati per una, due, tre, quattro, cinque voci; e questi esempi, e la scuola del Boyce, che succedeva al Travers nella carica di organista reale, dovettero guidare il Dupuis allorquando, mancato William Boyce, venne chiamato all'onore di organista e compositore della cappella reale. Le due cariche potevano andare disunite, onde, morto lui, verranno affidate al dottor Arnold per l'organo, all'Attwood per la composizione; quindi era tanto maggiore il merito del Dupuis, e alta la stima dei contemporanei per il maestro.

Con lui la vecchia scuola del clavicembalo già cede

(1) Nato il 1733, morto il 17 giugno 1796.

ai tempi nuovi. Siamo giunti al crescente imporsi del pianoforte a martelli, di cui vedremo nel Clementi il nuovo legislatore; e due Concerti pubblicati dal Dupuis a Londra, e parecchie raccolte di Sonate per pianoforte lo uniscono nella chiusa di questo libro con Giacomo Hook (1), compositore fecondo e lodato, che a più di duemila opere per canto, a drammi musicali e ricco patrimonio di pezzi pianistici unisce il vanto d'un metodo per lo studio della tastiera. Nacque a Norwich, ove le ultime tradizioni dei *carillonneurs* e le sfide al giuoco della campana libera esercitavano i giovani in un'arte dai fiamminghi immortalata; e le sue lezioni di musica furono guidate dall'organista di questa città, donde passava a Londra, addetto all'organo della chiesa di *Mary-le-bone-Gardens*. Da esso passava a grado maggiore, seguìto dall'interesse del pubblico inglese, che alla sua larga produzione si veniva interessando. E la parte didattica a lui deve una " Guida di musica o libro completo d'istruzione per i principianti, con ventiquattro lezioni progressive diteggiate „ (2); in cui riesce possi-

(1) Nato a Norwich nel 1746, morto a Bologna nel 1827. Il gruppo dei Linley, il cui capostipite musicale è anteriore ad Hook, esorbita dalle nostre ricerche, appartenendo essenzialmente alla storia del teatro inglese. Ricorderemo qui Tommaso Linley (1732-1792), apprezzato per la originalità delle sue trovate melodiche; era stato allievo del nostro Paradisi. Il figlio (anch'egli per nome Tommaso, 1756-1778), studiando in Firenze col violinista Nardini, strinse amicizia affettuosa con Mozart, suo coetaneo (ciò avveniva verso il 1770), e nella breve esistenza diede saggi di spiccato ingegno musicale. Infine Guglielmo, suo fratello minore (1771-1835), oltre a pagine musicali pregevoli, pubblicò una raccolta di tutta la musica composta in Inghilterra dagli artisti più valenti, per gli scritti di Shakespeare.

(2) *Guida di musica, being a complete book of instruction for beginners, with 24 progressive Lessons for praktice, and the fingering marked throughout.* Ad esso segue un secondo libro, sulle scale ascendenti e discendenti, ecc. Stampato a Londra, Preston, 1796.

bile seguire i progressi della tecnica e le condizioni dell'insegnamento in Inghilterra, nell'epoca ove Clementi a maggiore altezza brillava. È da ricordarsi l'immensa influenza avuta da questo grande, cui i migliori s'inchinavano, e che, aprendo l'èra nuova del pianoforte, ad esso guidava le più forti tempre d'artista.

Oltre alla parte didattica abbiamo: Sei Sonate per pianoforte, op. 16, Londra, Preston; altre sei Sonate per pianoforte con flauto o violino, op. 30; sei grandi Sonate; dodici Sonate in quattro raccolte, con o senza violino; parecchi Duetti a quattro mani; infine molte arie variate e divertimenti per la tastiera.

Da lui, nel periodo del Clementi, passiamo a Tommaso Attwod che, fondendo le tendenze regionali con l'insegnamento assorbito in Italia, sul teatro inglese ha successi, per il pianoforte scrive con intelletto d'artista; e con nuovi studî progressivi per lo strumento nostro pubblicati a Londra nell'edizione Clementina, viene ad appartenere quale nuovo anello di congiunzione al periodo di passaggio fra la gloriosa falange tramontata e i virtuosi della tastiera a martelli.

Verso il 1776 Attwod, figlio d'un carbonaio, era stato ammesso tra i fanciulli del coro nella cappella reale, studiando col Nares e col successore Ayrton; quindi, per speciale protezione del principe di Galles, passava in Italia a studiarvi il canto e la composizione. Ricordiamo un tratto quel settecento cantante di cui aveva parlato con entusiasmo e talora con sottile vena umoristica il Burney, reduce dai suoi viaggi; ove il compositore era applaudito, ma si idolatrava lo esecutore: ove al virtuoso raffinatissimo erano aperte le sale, perdonati i capricci e prodigati distici latini o poesie nostre sonanti. Le signore ne recavano la miniatura sul petto, i letterati ne discorrevano, gli stessi satirici, abituati a tracciarne la caricatura, ne subivano

il fascino; e le botte del Parini al " canoro elefante „, o quelle del Passeroni alla " virtuosa cornacchia „ non valevano a distruggere un prestigio su cui con umorismo finissimo s'indugiava Benedetto Marcello nel *Teatro di musica alla moda*. A questa pratica fortunata del canto s'indirizzava l'Attwod, dotato di buoni mezzi vocali: studiando a Napoli, perfezionandosi nella conoscenza dello stile melodico in voga, e acquistando quella purezza di espressione, quella potenza emozionale che nella sua musica risuona, e lo rende notevole fra i compositori della regione esaminata. Recatosi a Vienna, sembra vi ricevesse lezioni da Mozart, fino al 1786; certo si è che tornato in Inghilterra, si vide scelto a insegnante della duchessa di York, della principessa di Galles, e successe al Dupuy, nel 1796, quale compositore presso la cappella reale.

Così colle sue creazioni per pianoforte, già accennate, sembra chiudersi il ciclo dei clavicembalisti e accennarsi un nuovo periodo. Simile al rapido volo della primavera in questa terra, breve risulta il periodo di splendore tra i musicisti del passato; ma la luce purissima della triade in cui la tradizione inglese s'impernia circonda gl'incunaboli d'un nimbo luminoso; e a lui con desiderio riguarda lo storico dell'arte, come il viaggiatore si volge ad un'oasi, nel deserto crescente che intorno ad essa si allarga.

ITALIA

§ 1.

SGUARDO GENERALE

Se il primo coefficiente della creazione artistica è riposto nel sentire, non sarà luogo a meraviglia vedendo l'Italia grandeggiare nelle arti, rapidamente assimilarsi la coltura importata da altre regioni, od a queste man mano cedere spontanea le forme particolari che altrove possano trovare più favorevole ambiente.

Così, per limitarci al nostro studio musicale, vediamo per tempo l'Italia innalzare il livello della propria coltura. Sotto la pressione del principio ecclesiastico, lumeggiata nel libro precedente, nascono tra noi le prime forme scolastiche di canto sacro, le prime scuole si fondano: poi, quando la ricca coorte olandese raccoglie nel suo vivaio le speranze dell'avvenire, ad essa cediamo il primato dell'insegnamento, adottandone i maestri, piegando a grado a grado l'aridità dei suoi modelli all'espressione del nostro sentire; finchè, arricchita per merito suo di uovi nmezzi, l'arte nostra espressiva intravvede una meta novella, e ad essa tende, e con impronta schiettamente nazionale la raggiunge, preludendo col Madrigale veneto ai tentativi della Camerata fiorentina ed alla gloriosa fiorita del Melodramma.

Ora, in tutto questo periodo di sviluppo l'arte italiana, per quanto varia da regione a regione, obbedisce sempre a quel bisogno di chiarezza, di spontaneità, di immediata comprensione che sta in fondo alla nostra natura.

Contemperando quasi due tendenze opposte dello spirito umano, la nostra psiche tramezza fra la brillante leggerezza francese e la nebulosa profondità delle razze germaniche. Osservatori, scienziati, filosofi, non scordiamo mai d'essere nati artisti: onde gli scritti dei nostri grandi serbano quella chiarezza che, quasi lente di cristallo purissimo, definisce netta i contorni, rivelando nella loro entità i minimi trapassi del pensiero. Che se questo perfetto acromatismo toglie in gran parte la simpatica iridescenza, di cui si colorano le svelte trattazioni francesi, in compenso permette di approfondire maggiormente l'indagine, senza cadere nella nebulosità da cui il pensiero germanico va spesso accompagnato.

Galileo Galilei, che nel *Saggiatore* ribatte argutamente e con scientifica profondità e con chiarezza mirabile gli attacchi del Sarsi, è il nostro modello, assai più di quanto non appaia esserlo il fortissimo, ma oscuro Vico. In altri termini, il pensiero italiano conserva sempre spiccata la traccia della sua genesi sentimentale: ed è perciò che esso tende alla creazione di entità fantastiche, le quali rendono facili all'impressione, pronti alla reazione, ma spesso incostanti nella ricerca della meta finale. La rapidità poi, con cui l'emozione primitiva tende a riversarsi all'esterno, materializzandosi nell'opera d'arte, è coefficiente importantissimo in questo studio, come quello che può spiegarci in gran parte l'essenza melodica della produzione musicale italiana. Nelle indagini sul pensiero musicale, vedremo tra poco la polifonia sorgere quale eco diretta d'uno spirito turbato dall'emozione: e dimostrando il concatenarsi successivo dei vari enti, vagolanti intorno a quella prima forma sentimentale, concluderemo che, quanto più a lungo questa rimanga raccolta nella psiche del creatore, tanto maggiore riuscirà il corteggio delle imagini concomitanti, tanto più complesso il prodotto finale.

Da questa complicazione rifugge, nella generalità, lo spirito musicale italiano. Durante il periodo dei grandi organisti, impersonato nel Frescobaldi, e nella fioritura genialissima dei violinisti, l'elaborazione tematica e la scienza degli sviluppi musicali lasciava traccie profonde da niuno forse a quell'epoca superate; ma nel complesso la creazione leggera e facilissima sembrò appassionare di preferenza artisti e pubblico, guidandoci nelle opere nostre a vagheggiare più semplici ideali. E siccome la purezza melodica brilla assoluta nel canto, ed è base alle prime opere del virtuosismo, così presto si sviluppano fra noi cantanti e virtuosi. Quando nel *Fronimo* vediamo Vincenzo Galilei argomentare finemente sul preteso canto greco; quando in quistioni di canto s'immischiano e dotti e grandi, e Leonardo da Vinci cura lo studio dell'esecuzione, e Benvenuto Cellini vanta l'abilità sua di liutista quasi quanto l'eccellenza nell'arte del cesello, noi constatiamo ancora una volta questa tendenza all'espansione immediata del nostro pensiero musicale e la ricchezza sua nelle tempre più diverse.

Nature siffatte, ove la raffinatezza dell'orecchio guidava al piacere immediato del senso, poco dovevano godere alle astruse combinazioni del ciclo fiammingo. Ma quando il lavoro paziente dei precursori ebbe elevato quell'edifizio, da cui lo sguardo dell'artista poteva assurgere alla contemplazione di orizzonti dilettevoli, allora la scienza dell'occhio tra noi si trasforma rapidissima in arte dell'orecchio; e nel corso del secolo XVI comincia l'Italia a vagheggiare quel posto, ove tra poco la troveremo regina.

Già da tempo le corti dei signori e le borghesi tornate risuonavano di canti che, attraverso alla penisola ripercotendosi, mutavano forma ed accento col mutare di dialetto. Fin dal secolo XIII quelle stesse canzoni a larghe stanze, " cui Dante volea fosse serbato il vol-

gare altissimo e lo stile tragico „ venivano *intonate:* onde nel *Purgatorio* Dante invitava Casella a ripetergli la seconda canzone del *Convito,* che nel mondo sereno il cantore musicava. Si ripete il fatto in Boccaccio e in ser Giovanni Fiorentino, da cui apprendiamo che anche nel trecento le gentili brigate intonavano ballate a più stanze successive (1). Quando poi alle prime generazioni succedono tempre meno robuste, col cadere dello spirito severo tutto viene impicciolendosi; ed a quel modo che le spade e le lame dalla massiccia potenza passata tenderanno alla somma leggerezza e pieghevolezza inarrivabile di più moderni armaiuoli, così anche le armi nei cortesi tornei d'amore si ingentiliscono: e alle vecchie stanze interminabili succedono strofe minori, mottetti, cobbole, canzonette francesi, madrigali.

Infatti il piccolo madrigale letterario, mezzo pretensioso e mezzo cascante, vuole anch'esso la propria musica; e in vario modo lo si intona — ossia se ne segna il canto — empiendo gli echi delle sale ed i boschetti di quell'Arcadia nascente con accenni di cadenze e ampie frasi musicali. " Il suono ossia il canto del madrigale

(1) Riesce utile, a dare un' idea del quanto fosse diffusa questa arte, il consultare quella falange di notazioni che dai codici man mano torna alla luce dei libri moderni. Le storie letterarie e musicali contengono cenni in proposito: il Codice Palatino di Modena (588 del Catalogo), il Laurenziano-Palatino di Firenze (87) hanno ricchezze da molti illustrate. Torna acconcia l'opera di A. Cappelli: *Le poesie italiane musicali dei secoli XIV, XV, XVI tratte da varii codici* (Bologna, Romagnoli, 1868). Vedi inoltre G. Carducci: *Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV* (*Nuova Antologia*, luglio-settembre 1870); A. d'Ancona: *Musica e poesia nell'antico comune di Perugia* (ibidem, maggio 1875). A. Wotquenne-Platteel, *Chansons italiennes de la fin du XVIe siècle pour quatre voix mixtes, avec accomp. de clavecin et de luth.* (Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1897).

— dicono Antonio da Tempo e il veronese Gidino, dal Carducci ricordati — secondo l'uso moderno deve essere bello (il Gidino dice: " bellettissimo „): ma v'han da essere alcune parti rusticali e da mandrie, sicchè il canto consoni alle parole. E acciò abbia più dolce sono, il madrigale conviene essere cantato a due voci almeno: può cantarsi anche a più voci, come tuttogiorno vediamo, e anche a una voce sola: ma quando a una voce sola non suona così bene all'orecchio dell'uditore, come quando a più „.

Ora, questa ricca tradizione passava nei tempi: e quando vuota riusciva la vita politica, allora altro non potendo, tentava gli animi irrequieti alla conquista di progresso novello. Fu ventura per noi il dominare coll'arte quell'universo, la cui prepotenza a mano a mano veniva prostrando le nostre libertà, corrompeva i costumi, le aspirazioni sviliva. Le antiche potenze repubblicane scompaiono nel periodo dei nostri studii, o come Lucca vengono tollerate solo quali baluardi fra sospettosi dominatori, o come San Marino sussistono per essere quasi ignorate. I piccoli Stati, in che la regione si smembra, nell'odio reciproco si straziano, nel sospetto si consumano, nella protezione straniera s' inviliscono. Appena i più forti osano far fronte alla prepotenza spagnola: e le aperte lotte e le finezze diplomatiche si raggruppano intorno ai nomi di Savoia, Roma, Venezia, e della Spagna usurpatrice.

In tanto periodo di lotte, di sangue, di sfiducia, è mirabile il fiorire dell'arte nostra là, dove la plastica e la pittura trovano rapida la decadenza. Mentre il fasto e l'orgoglio e le ricche gale spagnolesche tentano coprire il vuoto e la tristezza del momento, l'emozione musicale scatta purissima e, quasi ignara dell'ora attraversata, muove a meta ideale, brillando in quel fasto effimero con creazioni trasparenti e leggiadre. In esse riposa

lo spirito senza essere tratto alla meditazione di profondi quesiti: nè sarebbe forse troppo ardito il concludere che quella stessa vacuità, in cui pur troppo muoveva la vita signorile, fomentasse il sorgere dell'arte clavicembalistica; simile all'influenza della corte francese ove, sotto Luigi XIV, vedremo il clavicembalo trillare gaio colle trovate dei virtuosi, materializzando nel disegno sonoro la vaporosità delle gale, il frizzo ed il lambiccato gergo cortigianesco.

Di questo amore per l'arte musicale, di questo orecchio innato sono piene le memorie dell'epoca: ed a quel modo che Ducloz, nel *Voyage en Italie*, sembra rimproverare l'eccessivo amore per gli spettacoli teatrali, così un arguto viaggiatore inglese non sa tacere la meraviglia ed il godimento provati nella plètora di vita musicale che tra noi si svolgeva. Dai trivii alle piazze, dai cortiletti sucidi e perduti alle grandiose corti dei palazzi nobiliari saliva il canto popolare, saliva la canzone più ricercata del gentiluomo; e quando il Burney scendeva tra noi nel luglio del 1770, stanco dello *charivari* musicale che lo circondava a Parigi, riposava in un'oasi di pace gioconda, ove le leggere fioriture dell'arte nostra spargevano un fascino arcano. Egli aveva potuto apprezzare gli oratorii di Haendel, durante l'esecuzione organistica dell'autore stesso: innanzi a lui, Gluck, al cembalo, aveva diretto le opere sue: i capilavori italiani del Pergolesi, del Galuppi, dei massimi compositori di quel periodo erano stati da lui uditi, e coi più forti cantori: infelicissima riusciva la stagione, per il caldo che chiude i teatri, le vie spopola, rallenta i concerti privati. Eppure dovunque il viaggiatore si indugiasse trovava traccie di musica atte ad arrestarlo meravigliato: e dagli uffizii religiosi, dalle scampagnate, dai ritrovi, dai concerti tornava con ricca messe di osservazioni, ove popolani e signori, frati, monache e virtuosi mondani sembravano

unire le voci in un gran corale di arte schiettamente melodica, profana, assai diversa dalle dotte e severe elucubrazioni dei periodi trascorsi.

Nel rileggere le note del viaggiatore inglese una gioconda successione di quadri passa in visione caleidoscopica dinanzi alla mente. Nei salotti, nelle piccole sale del comodo borghese, egli trova musicisti, dilettanti, cantori; fra gli scherzi della brigata, ove i diversi dialetti si fondono, si procede alla accordatura degli strumenti; l'uditorio si acconcia nel modo migliore prendendo tabacco, spifferando tra il bisbiglio generale una graziosa insolenza; poi un arpeggio leggero e stridente nella sua vacuità mandolinistica, propria alla tastiera a becco di penna, impone silenzio — e l'agra vocina del clavicembalo regge il canto o concerta l'assieme degli strumenti d'arco.

Male giudicherebbe della ricchezza musicale italiana chi avesse riguardo alla sola arte della tastiera. Infatti se in questa abbiamo dei veri luminari — e basterebbe il nome di Domenico Scarlatti ad illustrare tutto un periodo — non raggiungiamo, pel numero, quella larga coorte che le tradizioni nostre farebbero sperare. Gli è che, nati per l'emozione immediata, creatori dell'opera in musica, abborrenti dal lungo riflettere sulle bellezze riposte d'un momento strumentale, gli italiani rivolsero le proprie forze per tempo alle voci sulla scena: sviluppando in essa una somma di attività che andò a detrimento del ciclo pianistico. Finalmente la gloriosa falange dei violinisti, promuovendo il Concerto grosso e le altre manifestazioni del virtuosismo, creava tra noi le pure tradizioni della scuola d'archi: il che per un lato accresceva la diffusione della tastiera, quale mezzo per l'appoggio del canto col basso continuo o con altre forme d'accompagnamento: ma in pari tempo distraeva nuove forze da quella forma d'arte, che tanta eccellenza raggiungeva nei pochi cultori.

E per l'appunto in questo periodo è necessario aver riguardo a quella splendida catena che dagli Ariosti e Torelli e Veracini e Corelli, attraverso ad una non interrotta tradizione, ci conduce per gradi ai Porpora, Geminiani, Tartini, Locatelli, Nardini: chiudendo coi Pugnani e Lolli e Viotti il superbo ciclo dei nostri violinisti, vissuti nel quadro ora abbracciato (1). Essi infatti elaborando nuove forme, influenzano alla lor volta il clavicembalo; nè torna difficile l'osservare — ciò che ci accadrà in questa e nelle scuole successive — come alcuni passi spiccatamente violinistici tratto tratto siansi sviluppati nelle composizioni per tastiera; rivelando il lavorio lento, ma continuo, per cui le manifestazioni dell'umana attività tendono a vicendevolmente influenzarsi.

Tale, nelle linee generali, è il quadro cui si rivolge la nostra attenzione. Quella sapienza organistica che per mezzo del Merulo e del Frescobaldi costituisce quasi la premessa dello sviluppo germanico, a poco a poco emigra da noi verso la patria dei Froberger e Kuhnau, erigendosi con Sebastiano Bach a modello insuperato: contemporaneamente la nostra ricca vena melodica ispira l'arte francese, ed alla corte di Luigi XIV vede salire all'ultima espressione quella forma che passerà nei tempi col nome di stile ornato.

Così mentre la tempra nazionale germanica guida il compositore alla meditazione, mentre la grazia e la spensierata giocondità dello spirito francese scherzano coll'ora che passa, il pensiero dei clavicembalisti italiani serba una qualche serena giocondità nelle severe ri-

(1) Per l'importanza dei precursori, in questo ramo, v. O. Chilesotti: *Liutisti del Cinquecento* (*Contributo allo studio sulle origini della musica moderna*). Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1892.

cerche, e nel riso s'impronta di calma riposata. In lui mai non si smentisce il sano umorismo che dall'Alighieri al Boccaccio, all'Ariosto, al Berni guizza ad ora ad ora nelle nostre tradizioni. Lo Scherzo dello Scarlatti ride senza cadere nel cachinno volgare, la meditazione religiosa del Frescobaldi canta senza smarrirsi in tenebroso cammino; e la ricca sonorità del nostro idioma sembra suggerire movenze e passi armonici, ove l'orecchio volentieri s'adagia su consonanze perfette.

§ II.

L'AMBIENTE (1)

Col declinare di quelle libertà, che avevano reso grandi e rispettate le repubbliche, si apre in Italia il ciclo del cinquecento, il cui ricordo passa luminoso nei secoli,

---

(1) Ricotti E., *Corso di Storia d'Italia* (Torino, Stamperia reale); le *Storie* del Guicciardini, Giovio, Comines, Sismondi, Varchi, Segni, Botta, Muratori, Colletta, Galluzzi.

Sull'ambiente artistico e musicale vedere:

Alberici G., *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani.* Bologna, Heredi di Giovanni Rossi, 1605.

Bertolotti A., *Musici alla corte di Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII.* Milano, Ricordi, 1890. — Biaggi A., *La musica del cinquecento* (nel vol.: *La vita italiana nel cinquecento*); III: *Arte.* Milano, Treves, 1894. — Burckardt F., *La civiltà del secolo del rinascimento in Italia:* trad. D. Valbusa. Firenze, Sansoni, 1876.

Caffi F., *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* Venezia, Antonelli, 1854-1855. — Canal P., *Della musica in Mantova:* Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti: anno 1882, vol. XXI, parte 3ª.

Gaspari G., *Memorie riguardanti la storia dell'arte musicale in Bologna al XVI secolo:* Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le prov. di Romagna, serie 2ª, vol. 1. 1875.

Masutto G., *Della musica sacra in Italia.* Venezia, 1889. — Molmenti P., *La storia di Venezia nella vita privata.*

Praloran F., *Storia della musica Bellunese:* 1. *Organi e*

simile a superba visione. A compenso di ciò che si perdeva, come prima osservai, lo spirito italico si accingeva a dimostrare quanta potenza vitale ancora in lui sopravvivesse: cantando nella sua prigionia strofe piene di dolcezza infinita. E fu tale il rigoglio di quella fioritura, che la fibra artistica, spossata dall'immane produzione, fatalmente decadeva, imprimendo nel seicento le stigmate d'una rapida degenerazione.

Fra questi estremi di bellezza suprema e di dolorosa decadenza si svolge il periodo da noi osservato. Nei suoi inizii lo spirito dei tempi, lentamente educato alla osservazione, aiutato in ciò dalle nuove scoperte e dal graduale scadere dell'autorità, comincia coll'affermare nelle arti plastiche la fioritura d'un rinascimento, già da tempo iniziato. Quindi a grado a grado i corifei della scuola fiorentina, i Pisanello, i Ghiberti, i Donatello, gli

---

organisti; 2. Maestri di cappella; 3. Maestri di violino; 4. Compositori; 5. Istituzioni musicali; 6. Teatro. Panfilo Castaldi, Feltre (l'ultima parte è uscita nel 1896).

Radiciotti G., *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia.* Tivoli, Maiella, 1894; *Contributo alla Storia del teatro e della musica in Urbino.* Pesaro, A. Nobili, 1899.

Sacerdote G., *Il Teatro Regio di Torino* (prefaz. storica). Torino, Roux e C., 1892.

Tebaldini G., *L'archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova.* Padova, tip Antoniana, 1895. — Torchi L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII, XVIII.* « *Rivista musicale Italiana* », 1897, fasc. 4°, 1898, 1899, 1900.

Ungarelli G., *Le vecchie danze popolari italiane ancora in uso nel Bolognese.* Soc. naz. per le tradiz. popolari italiane. Roma, 1894.

Valdrighi L., *Cappelle, concerti e musiche di Casa d'Este dal sec. XV al XVIII:* Atti e Mem. delle RR. Deput. di Storia patria per le prov. Modenesi e Parmensi: serie 3ª, vol. II, parte III, vol. III, parte III, Modena, 1884-86.

Wiel T., *I Teatri musicali veneziani del settecento.* Venezia, Visentini, 1897.

Jacopo della Quercia segnano il punto d'arrivo d'una novella tendenza che, lentamente maturandosi, innonda l'ambiente artistico di luce infinita. Le tradizioni aprioristiche del passato tramontano, l'esperimento s'impone, l'osservazione individuale fa capolino nelle opere dei dotti, l'armamentario scolastico perde ad ogni istante terreno: ed i passi di quei giganti sono seguiti da una folla entusiasta, e la fede novella s'estende, e l'arte della rinascenza pervade gli spiriti.

A leggere le carte dell'epoca, è meraviglioso il rispetto che tale universalità d'aspirazioni concilia all'artista. Un Michelangelo, fatto attendere in anticamera da papa Giulio II, lascia detto all'usciere: " Se il papa chiede di me, rispondigli, sono ito altrove „ e recatosi in Toscana, e sollecitato al ritorno, tanto s'attarda, finchè il pontefice chiaramente s'accorga della perdita fatta. L'ammirazione per il bello si estende dal nobile signore al ricco mercante: un Caradosso Foppa milanese, che a detta del Cellini era il maggior maestro nel cesellare medaglie di piastra d'oro, spende l'opera sua col Cellini e con valenti seguaci nel lavorare fibbie ed ornamenti a berretti e cinture: un Giovanni delle Corniole ritrae in gemme frate Savonarola, un Domenico dei Cammei ripete lo stesso miracolo in un rubino, ove appariva superbo il ritratto di Ludovico il Moro. Sotto la pressione della coltura invadente i cartoni dei nostri Giulio da Romano, Francesco Penni, Bronzino, Salviati, Tiziano e Veronese corrono il mondo: onde dagli opificii fiamminghi di Bruxelles, Bruges, Enghien, Audenarde, Tournay escono arazzi tessuti su modelli italiani, i quali segnano il trapasso dall'arte pura olandese a novelle tendenze, e nel lampo d'uno sviluppo meteorico illuminano la non lontana decadenza di tali creazioni.

In questo rigoglio d'arte, anche la musica si libera dal preconcetto scolastico, tende alla riproduzione del mondo

di eccitazioni vagante nell'anima dell'artista, assume vera formula artistica: e, splendido progenitore di una susseguente fiorita, apparisce Gerolamo Frescobaldi, nelle cui opere per organo l'elemento scientifico già rimane asservito all'espressione d'uno stato d'animo particolare.

Senonchè il cinquecento delle arti rappresentative — per tacere della letteratura — ha troppo osato, troppo operato, troppo vissuto: non v'è tempra umana che sappia reggere a tanto strapazzo: onde la colpa gloriosa dei padri è scontata dai posteri, e la generazione nascente da quella coorte di grandi reca le stigmate della degenerazione. Spossata la fibra, sfruttata la potenza inventiva, l'arte dei maestri torna di danno agli imitatori, poichè addita ancora una meta, cui la lena degli allievi più non vale a raggiungere. Allora all'arte sottentra l'artifizio, al concetto spontaneo il concettino ricercato, alla forza naturale lo sforzo opprimente, alla soavità la sdolcinatezza, la nebulosità al misticismo. La poderosità michelangiolesca degenera in muscolosità da energumeni, la grazia soave d'un Raffaello suggerisce debolezze svenevoli, la ricca tavolozza d'un Tiziano trascina ad affogare nel colore la povertà dell'idea: e, quasi a conferma di quella compensazione, che all'Emerson appariva regolatrice dell'umano sviluppo, si apre il triste periodo del seicento.

Ora, mentre questa decadenza inquina le arti rappresentative e le lettere, un nuovo ciclo glorioso si afferma, dominando gli spiriti col rigoglio della nostra creazione musicale. Quell'arte che, a detta del Mazzini, " Non muove a cerchio, non ricorre le vie calpeste, ma va innanzi d'epoca in epoca „ è, per quanto si riferisce agli strumenti a tastiera, ancora sulle prime mosse. Perciò, mentre la gloria passata si sconta colla decadenza, le giovani forze accumulate nel corpo musicale si trovano

ancora in tutta la loro vigoria: e l'arte dei clavicembalisti rifulge in quello stesso periodo, in cui la grandezza del cinquecento, ormai al tramonto, illumina le aberrazioni dei secentisti.

Di ciò parecchie cagioni. Per un lato, come dissi, la giovinezza dell'arte musicale preludeva ad un futuro cinquecento: per l'altro poi l'essenza stessa delle creazioni per gli strumenti a tastiera trovava ambiente favorevolissimo là, dove le altre creazioni tristemente decadevano. Il piccolo momento musicale, affidato alla spinetta od al clavicembalo, ha ben poco che vedere con le grandiose aspirazioni, gli ardimenti mirabili, le sublimi visioni. Se il fiero Beethoven muove per la campagna, afferrando al volo nelle astrazioni della solitudine il genio della sinfonia, per contro il geniale clavicembalista sembra ricercare il tepore del salone elegante, ove tra lo splendore dei doppieri ed il luccichio delle gemme s'intreccia l'avventura galante e mormora discreta la piccola *Suite*, figlia alle prime raccolte di danze. Non bisogna dimenticare che l'arte di cui discorriamo è sentimentale e romantica per eccellenza: simile ad una pianta delicata, essa ricerca il calore e l'artificiale eleganza della serra: e come con Purcell brilla alla corte di Elisabetta, come con Couperin accarezza l'orecchio ai cortigiani di Luigi XIV, così con Pasquini e Grieco e Scarlatti tende a quel bello, ove il godimento immediato si fonda sulle associazioni simpatiche nascenti da una immediata comprensione.

Vedemmo, nella scuola inglese, un rapporto abbastanza evidente intercedere fra l'arte del ritratto in miniatura e l'arte del clavicembalista, intesa a creare nel quadretto sonoro un breve momento sentimentale: ora, lo stesso rapporto si potrebbe forse stabilire tra la fioritura di quei fini cesellatori di gemme, sopra ricordati, ed il sorgere delle forme pianistiche nell'ambiente si-

gnorile italiano. La mistica aspirazione verso l'infinito, simile all'arte raffaellesca, ha cantato nei contrappunti palestriniani, il cui indefinito succedersi, giusta l'osservazione del Gioberti, è molla al sublime: il largo sensualismo, la ricchezza di colorito, la vita della laguna s'è aperta un varco nel *Madrigale* del Willaert, ove si riscontra quasi un'eco di quella ispirazione, che stemperava il colore sulla tavolozza tizianesca: ed ora i gaudenti del seicento e delle epoche successive, fra l'alternarsi del ricercato e del lambiccato, porgono l'orecchio al mite clavicembalo, la cui voce non disturba la conversazione e l'intrigo, e la veste elegantissima accresce vaghezza all'ambiente.

Concludendo, lo stesso scadere delle grandi aspirazioni, onde moveva la decadenza secentista, favoriva lo sviluppo d'un'arte pianistica. Lo spensierato godere del momento, il sensualismo invadente, la tendenza allo sfoggio esteriore, alla ricchezza appariscente, allo sfarzo ostentato — qualità che, in tale periodo, sono assai diffuse in Europa — preparavano l'ambiente ai trionfi della tastiera: e la tradizione passata forniva i mezzi al successo delle nuove creazioni.

Se v'è concetto chiaro, facilmente afferrabile anche a chi meno sia dotato di senso musicale, affascinante nell'arte nostra, esso è la melodia quadrata e ritmicamente chiusa, in cui vedremo tra poco manifestarsi la prima forma del pensiero musicale. La melodia, quasi arco regolarmente poggiato su pilastri, s'alza, s'incurva, ridiscende: a renderle possibile questo moto si richiede un centro ideale di misura, un punto intorno a cui sembrino gravitare i singoli momenti. E tale centro è fornito dal concetto di " tonalità ", logica del discorso musicale in genere, e necessità assoluta per il discorso melodicamente chiuso e perfetto.

Ora, l'accordo di " settima di dominante ", gloria

italiana e vanto di Claudio Monteverde, dovette essere nuova molla e potente alla melodia, affermando il concetto della moderna tonalità di fronte all'incertezza delle tonalità chiesastiche. Quindi questo coefficiente scientifico, unito alla facilità naturale degli italiani, al ritmo serrato e chiaro delle danze, numerose tra noi, al diffondersi delle nuove aspirazioni mondane, coetanee al rinascimento, formava gli animi al nuovo genere leggiero, incoraggiava l'artista, guidava il salone ad accogliere i nuovi saggi della tastiera.

In ciò le tradizioni della grandezza acquistata dalla musica vocale e dotta rattenevano il compositore dalla volgarità, lo sviluppo man mano crescente della musica drammatica offriva orizzonti novelli, l'uso delle dissonanze preparava e delineava il romanticismo avvenire. Organisti poderosi, in ispecie sull'inizio delle tradizioni pianistiche, i virtuosi italiani serbarono traccia di quel dignitoso riserbo che rendeva la Germania abborrente dal lusso e dal giochetto francese: mentre lo sviluppo crescente della musica istrumentale, che nel 1734 con la *Sinfonia* del Sammartini già prelude alla imminente epoca haydniana, raccoglieva intorno al clavicembalo le più nobili aspirazioni della modernità nascente.

Tale l'ambiente in cui si compendia il periodo di vita italiana da noi contemplato: epoca triste per la decadenza politica, ma ricca ed interessante per lo sviluppo dell'arte. Là dove a suon di tromba per le vie di Brescia si proclamava una nuova scoperta matematica del Tartaglia, dove Pisa correva a contemplare dimostrata la legge della caduta dei gravi, e le campane a festa scandevano l'inno popolare d'allegrezza per l'apertura della Cappella Sistina, quivi il pensiero musicale batteva agilissimo le ali. Bramoso di espansione immediata, spesso trascurava gli ultimi sviluppi cui tendeva la pensosa Germania: tuttavia, figlio di tempre facili all'emozione,

spargeva all'intorno quel fascino che bellamente il Petrarca avrebbe forse definito:

« Il cantar che nell'anima si sente »,

e su cui, prima di addentrarci nello studio pratico dei compositori, non è inutile arrestare lo sguardo.

§ III.

IL PENSIERO MUSICALE

Tizio, artista eccitabile ed immaginoso, a un dato istante prova il bisogno di sedersi al pianoforte, od al tavolo da lavoro: e sotto le sue dita nervosamente agili o sotto la penna, vibrano, si allacciano e si stendono accordi e note, il cui complesso crea una nuova forma, sbozza un nuovo disegno, svolge un ignoto arabesco musicale.

Quest'opera poi si è appena elaborata nella sublime incoscienza del genio, che già appassiona gli spiriti. Simile ad una di quelle bizzarre illusioni psichiche per cui, in alcuni momenti, lo spirito sembra risovvenirsi d'una folla d'episodî vissuti quasi in una vita anteriore, la creazione musicale parla a noi un linguaggio che già ci sembra avere inteso, e al cui suono tutto l'essere nostro si commuove come alla voce d'una persona adorata. Ciò che essa dice, tutti quanti hanno gusto per il bello l'intendono; ma ciò che dalle sue parole misteriose risulta niuno saprebbe in altro modo esprimere. Gli stati d'animo più diversi sembrano trovare contemporaneamente in essa la propria definizione: onde la vita soggettiva di ogni spirito colorisce a suo modo il momento passionale intravveduto nei suoni: ed, erigendosi a creatrice del proprio godimento, trae da quella prima forma melodica svolgimenti infiniti.

Ora, donde è ella venuta, quest'opera fascinatrice? Se ne chiediamo al pubblico, egli risponde quasi invariabilmente che essa nasce dall'inspirazione: e, detta la grande parola, non va oltre. Se ci rivolgiamo allo psicologo, costui ci dimostra trattarsi della materializzazione d'uno stato d'animo, la cui prima origine ci riconduce ad un seguito di eccitazioni sensoriali. Se poi riuniamo dotti ed indotti, la grande maggioranza si associa nel dirci che quell'opera, frutto d'una tempra spiccatamente artistica, agisce sull'universalità degli spiriti quale veste d'un *pensiero musicale*.

Su questo pensiero musicale, nella sua forma più semplice, torna utile arrestare la nostra attenzione, tentando afferrarne la genesi, lumeggiarne il contenuto, delinearne il progressivo sviluppo. Nel giudicare le opere del passato ciascuno procede con un criterio che, risultando da un seguito di considerazioni personali, assume sempre carattere soggettivo. Ecco perchè non sembra fuor di luogo esporre al lettore i concetti da cui muove il giudizio, nel presente lavoro: facilitandogli così l'opera critica nell'accettare o respingere le conclusioni proposte.

*
* *

Se consideriamo l'edifizio mirabile dell'umano linguaggio, siamo tratti ad attribuirgli una superba ricchezza. Di primo acchito sembra in lui rispecchiarsi la totalità della vita nostra: e, nella fine architettura dei grandi artefici, la parola si piega ai minimi trapassi emozionali, tondeggia le forme, smalta inalterabilmente i colori, o come lucida vernice e trasparentissima infonde nuovo rigoglio di vita allo schizzo del più lieve pensiero.

Tuttavia questa ricchezza è soltanto apparente. Non bisogna dimenticare che il mondo esterno ci è rivelato

unicamente dai sensi, i quali rappresentano quasi la finestra aperta da cui la psiche guarda curiosa l'universo. Nella nozione di questo mondo, come già osservava Condillac a M.lle Ferrand, il senso è tutto (1). Per mezzo suo lo stato dei nostri nervi, a grado a grado modificato da agenti esteriori, inafferrabili nella loro assoluta entità, ci fornisce la nozione delle sensazioni e dei corpi, ci richiama alla coscienza della vita (2): ed il corteggio delle idee man mano collegantisi in giudizii, e gli stati d'animo determinantisi in sentimenti particolari, e le emozioni erompenti come razzi dalle profondità della anima, hanno origine in una scossa sensoriale: onde Locke poteva concludere: " Nil esse in intellectu quod prius non fuerit in sensu „ (3).

Quindi la prima tendenza della statua di Condillac, che dai sensi veniva iniziata alla conoscenza empirica dell'universo, avrebbe dovuto essere quella di creare un veicolo sonoro atto a riversare all'esterno l'entità delle proprie impressioni. In altri termini, per dirla con Mario Pagano, " I moti dei corpi, entro lo spirito per

(1) « C'est des sensations que naît tout le système de l'homme: système complet, dont toutes les parties sont liées, et se soutiennent mutuellement ». Nello svolgimento del sistema di Condillac, attraverso ad una certa leggerezza di trattazione, si trovano osservazioni che servono mirabilmente a chiarire la proposta genesi del pensiero musicale. V. *Traité des sensations* (in *Œuvre complètes*, Dufart, 1803, Paris, costituisce il vol. VI).

(2) « Si l'on demande ce que c'est un corps, il faut répondre: c'est cette collection de qualités que vous voyez, touchez etc., quand l'objet est présent: et quand l'objet est absent, c'est le souvenir des qualités que vous avez touchées, vues, etc. ».

(3) Il che si connette coll'espressione alquanto vaga di Buffon: « Les idées ne sont que des sensations comparées ». V. lo studio di Mario Pagano, *Sull'origine e natura della poesia*, cap. VII. « L'uomo pensa e parla come lo fan pensare e parlare gli oggetti ond'è circondato ».

mezzo dei sensi recati, generano le idee, e i medesimi moti estrinsecati al di fuori producono le parole, le quali sono uno spirito, per dir così, emanato dall'idea: cosicchè il sentire e il parlare sia come un flusso e riflusso, una ispirazione e respirazione. Gli oggetti esterni ci inspirano i loro movimenti: e quasi un flusso da lor partito entra in noi, e per le parole quasi respiriamo cotesti moti, e si fa un tal riflesso „.

Senonchè il nostro linguaggio non ha mezzo per rivelare altrui l'intima essenza delle impressioni sensoriali. Olfatto, gusto, vista, udito — tutte queste manifestazioni d'un unico senso primordiale: il tatto — non trovano in lui interprete: ed i poveri sensi, cui dobbiamo le nozioni, gli incanti, i dolori dell'esistenza, furono dimenticati da quello stesso mezzo di comunicazione che doveva partecipare ai nostri simili le loro impressioni particolari.

Un esempio chiarirà l'argomentazione.

Siamo all'aperto: un buffo di vento scuote il fogliame che ne circonda: dalle profondità d'una macchia giunge insinuante il profumo d'un fiore. E tosto i nervi terminali avvertono le vibrazioni vaganti all'intorno, le analizzano, ne determinano i caratteri, ne trasmettono la nozione al principio pensante. La sensazione corre su per le corde nervose, passa nella luce della coscienza, viene percepita. Noi abbiamo ormai afferrato questo profumo, ne abbiamo penetrata l'intima essenza: ma non possiamo esprimerla a parole. Il profumo è nuovo per noi, non è viola, non rosa nè gelsomino: e noi, che vogliamo riversare all'esterno la folla di eccitazioni destate nel nostro essere, siamo obbligati a tacere, o dobbiamo ricorrere ad un paragone, esprimendo l'intimo pensiero nostro per sola approssimazione, con dire che quel profumo " rassomiglia „ alle emanazioni d'una viola, d'una rosa, d'un gelsomino.

Ecco adunque un mondo di eccitazioni che, pure essendo presenti alla coscienza, non trovano espressione corrispondente nel linguaggio. Spingono esse l'artista alla ricerca d'una formola con cui proiettare all'esterno quest'ingombro eccitatore: ma in pari tempo rifiutano il veicolo letterario o verbale, come quello che non sa fornire una materia atta a rivestirne le forme.

Così questi fantasmi, vagolanti nell'Io creatore senza mezzo d'uscita, si ricercano, si collegano, s'aggruppano: e perchè tutti i fenomeni dell'universo l'uno coll'altro si connettono per evidenti o nascosti rapporti, così tra quelle singole forme ancora immateriate si stabiliscono legami, si creano affinità o sconvenienze. Siccome poi, in ultima analisi, l'opera del raziocinio è vera opera di coordinazione, e pensare non è altro se non collegare nozioni arrecate dai sensi o dedotte dalle loro prime indicazioni: così quelle forme man mano collegantisi sviluppano una forma speciale di raziocinio, creano un genere particolare di giudizii, che possono riuscire logici od illogici, ma sempre sono intraducibili nelle formole del comune linguaggio.

Orbene, quest'abisso di potenzialità psichica, intraducibile nella parola ordinaria, costituisce probabilmente il vivaio della creazione musicale. Quando l'artista, cui accennai nella prima parte di questo studio, subì la scossa emozionale donde più tardi doveva scaturire l'opera musicale, egli fu tratto a dirne le eccitazioni con la parola, a svilupparne le varie fasi con paragoni ed immagini, in fondo a cui stava il tentativo impotente per avvicinarsi alla definizione dell'indefinibile. Come la statua di Condillac già citata, egli cominciò dall'identificare sè stesso con la propria sensazione: e mentre l'azione riflessa turbava il suo spirito, egli sentiva nell'intimo l'agitarsi di un mondo luminoso, tendente a proiettarsi all'esterno in un mezzo sensibile. Era quello

il mondo delle percezioni sensoriali cui la parola non fornisce sufficiente veicolo: era il mondo di quell'indefinibile che in noi si agita, ed è spesso trascurato dalla stessa coscienza (1).

Allora cominciò a prendere forma in lui un nuovo pensiero, e sorse il pensiero musicale. Figlio diretto delle eccitazioni psichiche, esso ne traduce le determinazioni in un linguaggio ideale che nulla ha di comune con le altre manifestazioni. Si direbbe quasi che per mezzo suo la psiche si aggiri nel labirinto della nostra vita primordiale. Non bisogna dimenticare che allo stato di conoscenza, l'intendimento nostro afferra immediatamente le conclusioni, trascurando spesso le premesse: onde la coscienza avverte il profumo, il suono, il colore, l'estensione d'un corpo, senza punto curarsi delle operazioni rapide e complicate per cui la sensazione rudimentale si appoggia su tutto un corredo meraviglioso di associazioni, rese automatiche dalla lunga consuetudine, e giunge a quelle ultime conclusioni.

Questo concetto, s'io non m'inganno, richiede qualche spiegazione.

Osservava un sensista del secolo scorso che all'uomo tornerebbe impossibile ricordare l'ignoranza assoluta in cui egli è nato: perchè non possiamo ricordarci d'avere ignorato se non le cose che ricordiamo d'aver più tardi apprese: e per renderci ragione di quanto apprendiamo, ci è necessario confrontare questo nuovo acquisto con altre idee, già da noi possedute, le quali alla loro volta ci consentano di misurare la passata ignoranza.

---

(1) Su questo punto gettano nuova luce le osservazioni dello Hartmann, *Philosophie de l'Incoscient* (trad. Nolen, Paris, 1877). Vedi inoltre L. A. Villanis, *L'imagine poetica* (Torino G. B. Paravia, 1896).

Quindi questa memoria quasi riflessa che ci facilita enormemente il giudizio e la disamina dei dati percettivi, basa sopra una lunga catena di associazioni, di confronti e ricordi, i quali tutti si presuppongono e costituiscono la premessa necessaria d'ogni nostra determinazione. Tuttavia, perchè la lunga pratica s'impone e l'esperimento tien luogo di legge, così quei dati necessarii, costituenti la logica dimostrazione d'un teorema, vengono dalla coscienza trascurati: e la sola conclusione ultima, elevata all'evidenza di assioma, si presenta immediata allo spirito, lasciando nell'ombra più completa il lungo e paziente e rudimentale lavorio.

Gli è precisamente a quella catena di nozioni elementari che sembra connettersi il pensiero musicale, il quale tenderebbe a lumeggiare la serie delle eccitazioni organiche fondamentali, comuni all'universo senziente. Quel fondo di misticismo che ad ogni istante ci impressiona nella musica, non è probabilmente altra cosa all'infuori del concetto generale che noi ci formiamo della vita, costituito alla sua volta dal sentire di quanti hanno sistema nervoso sufficientemente elaborato: ed è strano il vedere come queste induzioni, non legate ad alcun sistema preconcetto, ci guidino a conclusioni prossime a quelle cui per via metafisica approdava Schopenhauer, con Schelling e seguaci, trovando nella musica la rappresentazione ideale dell'universo. Che se finalmente, a detta di Hartmann, il mistero ci attrae alla condizione di trovare una base nel sensibile, nulla riuscirà più affascinante del pensiero musicale che, mentre in apparenza sorpassa il confine di quanto ogni giorno è presente alla coscienza, riposa tuttavia sopra un fondo a tutti comune, ed in tutti bisognoso di sfogo. È ancora un mistero quello che ci presenta la creazione musicale, perchè la base si nasconde tra le liane inestricabili della quasi incoscienza, e la vetta si estolle fin dove l'occhio del

profano spesso non giunge: ma è un mistero simpatico, come quello che risveglia in noi tutto un mondo dormiente, e di associazione in associazione ci guida a contemplare lo spettacolo della vita nostra sentimentale. A quello stesso modo poi che " pensare „ nel senso comune è associare e coordinare varii momenti psichici, così " pensare musicalmente „ è associare e coordinare la folla dei fattori in noi vagolanti. Quindi la loro colleganza razionale darà luogo a frasi e svolgimenti musicali logici e persuasivi come un vero e perfetto raziocinio: mentre l'unione cervellotica approderà a gargagliate sconnesse ed inconcludenti, ove il buongustaio intuirà non soltanto il vuoto, ma ancora la vacuità più desolante.

Non vorrei questi raffronti si scambiassero con un semplice paragone. Effettivamente nella simmetria dei varii momenti ritmici, onde la melodia finita risulta, è qualche cosa d'analogo alla simmetria tra le proposte e le conclusioni d'un sano raziocinio. Allorquando una buona frase melodica riposa nella conclusione finale, noi " sentiamo „ che questa " deriva „ necessariamente dai ritmi e dalle mosse precedenti: che se di poco si variasse la sua natura, " sentiremmo „ l'incongruenza della nuova chiusa. A quel modo che il raziocinio comune è giudicato dall'intelletto, così il raziocinio musicale è apprezzato e gustato dal sentimento: che se si abbia riguardo alla connessione meravigliosa dei fenomeni universi in genere e dei fenomeni psichici in ispecie, non sembrerà strano l'ammettere che le leggi della logica intellettuale s'accordino con quelle della logica sentimentale.

E qui, proseguendo nelle indagini, non sembra difficile l'osservare come questa stessa connessione dei fenomeni universi porga nuovo aiuto ad afferrare la genesi del pensiero musicale. Sta il fatto che tutto quanto a noi sta intorno, rivelato dai sensi, ci presenta una connes-

sione parziale a cagione dei rapporti che fra l'uno e l'altro fenomeno intercedono. Se poi risaliamo all'origine delle nostre cognizioni, e ricordiamo ch'esse provengono dai sensi: se pensiamo che questi, alla loro volta, non fanno altro che attribuire nome diverso alle eccitazioni provocate da una forza esteriore, probabilmente unica nella sua essenza: allora la connessione tra fatto e fatto apparisce meravigliosa, e le mille vicende della vita si vengono riducendo a stretta parentela.

Così quelle prime vibrazioni che passeranno nella coscienza e vi si tradurranno in visioni ed in imagini, hanno tutte in sè un principio di rassomiglianza: onde l'artista, proiettandone all'esterno il simbolo in un segno ed in una forma sonora, potrà risvegliare nel nostro intimo la percezione misteriosa di rapporti, descrivendo l'universo delle umane emozioni.

Finalmente non bisogna dimenticare che nell'artista la squisitezza dell'emozione giunge ad altezze, spesso al profano inaccessibili: ed è quindi spiegato il sorgere di pensieri musicali che, pure rispecchiando nelle forme più nobili un largo ciclo di emozioni, pure lumeggiando con geniale trovata rapporti amplissimi, tuttavia saranno muti per le masse, o per quanti non abbiano sentire atto a sviluppare una uguale trama di quelli che si potrebbero dire raziocinii sentimentali.

Così l'arabesco musicale, nato nel caos inesplorato di eccitazioni comuni alla massa delle genti, ne proietta all'esterno l'immagine ingrandita dall'artista, in una forma tanto più universale, quanto più essa risponda ad un generale bisogno: tanto più perspicua, quanto più l'artista abbia saputo accentuare le mosse caratteristiche relative ad un particolare " stato d'animo „. Tutti l'intendiamo, perchè il fondo emozionale è patrimonio comune: tutti ne godono, perchè tutti ritrovano nell'ente musicale un complesso di raziocinii e giudizii, per altro modo affatto inesprimibili.

*
* *

Sotto la pressione immediata di quell'eccitazione, che spingeva l'uomo a proiettare all'esterno il segno sensibile dell'emozione subìta, nacque adunque il pensiero musicale: e, simile ad ogni altro prodotto della natura, subì un'evoluzione graduale, progressiva, le cui traccie devono ritrovarsi nella sua storia, seppure le nostre induzioni non siano prive di fondamento.

V'è una manifestazione musicale che sembra sorgere " ipsa dictante natura „, nei tempi più rozzi come nei più progrediti, e spontanea si rivela nei canti popolari. Essa, a cagione del carattere perfettamente definito, è meno d'ogni altra suscettibile di ciò che si appella " sviluppo „: tuttavia, quasi in compenso, ammette facilmente le associazioni di altri momenti, onde può dare origine a variazioni infinite. Un complesso di frasi, assoggettate ad un ritmo particolare, segue in essa quasi una curva regolare, il cui sviluppo di per sè si completa: e il disegno che ne risulta prende il nome di " melodia „.

Ora questa essenza fondamentale della musica, che nelle stesse manifestazioni embrionali si ritrova, è anche la forma più semplice cui possa tendere il pensiero musicale nei suoi inizii. Appena un'impressione è ricevuta, la sensazione subìta è tutto, per l'essere primitivo. L'attenzione sua, vivamente richiamata sul momento dell'eccitazione, tutto l'assorbe: il suo Io, come già notai, quasi si confonde con il non Io da cui fu scosso: e, siccome egli esiste in quanto sente, così tende ad identificare sè con la propria sensazione. Se fu colpito da un suono, egli diviene per un momento questo suono: onde di lui potremo dire come dell'Eco virgiliana:

« Est sonus qui vivit in illa ».

In questo primo stadio, se la costituzione del suo sistema nervoso permette la libera espansione dell'atto riflesso, egli materializzerà l'emozione eccitatrice: e, nel caso nostro, potrà dare origine a forme libere, che svolgeranno nei suoni la trama delle eccitazioni organiche rudimentali.

Tuttavia questa prima fioritura musicale non potrà ancora tendere all'accoppiamento armonico di varii suoni nè, tanto meno, alla polifonia o concomitanza di disegni. L'accoppiamento infatti di suoni in accordi o la concomitanza di disegni sonori esigono una comparazione che alla sua volta suppone un giudizio, sulla mutua loro convenienza: e perchè il giudicare è atto posteriore al primo ed immediato sentire, così i generi armonici e polifonici dovranno svilupparsi allora, quando il pensiero musicale apparisca più progredito.

Ora, i dati storici sono in accordo col risultato del nostro ragionamento. Le prime manifestazioni — e per esse valgano le quotidiane forme popolari o le povere produzioni dei popoli ancora nell'infanzia (1) — sono essenzialmente melodiche, nè sanno concepire l'unione polifonica di varii disegni musicali. Che se tutta l'arte precorritrice del nostro odierno sviluppo apparisce polifonica tra i fiamminghi, sta sempre il fatto che essa poggia su canti profani, su povere nenie popolari essenzialmente melodiche, le quali ancora una volta confermano la precedenza del pensiero musicale spontaneo sull'arte riflessa dei dotti.

Progredendo nei tempi, il pensiero s'arricchisce: l'attenzione, esercitata sui varii momenti emozionali, scopre rapporti, intuisce occulti legami: associazioni dapprima

(1) Vedi LETOURNEAU, op. cit. *L'évolution littéraire du langage*, etc.

ignorate ora si manifestano, si allacciano, si stringono in drappello serrato: ed il pensiero musicale comincia a divenire complesso, abbracciando nelle sue manifestazioni l'armonia palestriniana e la polifonia delle epoche successive (1).

Siccome tuttavia l'intensione sta in ragione inversa dell'estensione, e nulla pareggia la vivezza delle emozioni nei primitivi: così, quanto meno il pensiero musicale si espande in successive determinazioni, tanto più potente riesce la sua individualità melodica. Ed il fatto ci dimostra ancor una volta che alcune melodie popolari, lanciate da un ignoto fra le genti e dall'uno all'altro tramandate, furono in ogni tempo la sorgente cui i compositori attinsero, ed ancora attualmente possono fornire materiale squisito alla elaborazione dei dotti. Schumann, l'artista aristocratico, non si stancava di ripetere nei suoi consigli: " Porgi attento l'orecchio ai canti popolari „; nei canti popolari — e lo vedremo tra poco — la Riforma Luterana cercava nuova forza per combattere le tradizioni cattoliche, l'arte germanica trovava molla potente al suo glorioso sviluppo: un canto popolare, zuffolato da Dalayrac a Grétry, doveva costituire lo spunto della famosa romanza di " Riccardo cuor di leone „: una vecchia nenia, raccolta dal Lulli e finemente inquadrata in Bizet, suggeriva il canone dell' " Arlesienne „.

Tutto il periodo moderno dell'arte musicale poggia su questa meravigliosa influenza dell'elemento melodico popolare sul dotto lavorìo degli studiosi. Il ritmo chiaro e marcato delle danze, sorte come natura dettava fra il popolo, reca un'onda di vita nel rigido e compassato

(1) V. Jules Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie*, Paris, Alcan, 1894, cap. IV.

muoversi delle antiche elucubrazioni; onde, a ricercare la musica del passato, è un continuo rivivere fra tresconi, bergamasche, furlane, francesche, allemanne e polonesi, il cui nome ricorda l'inconscia e geniale elaborazione delle masse.

Questa prima fase del pensiero musicale, forte della nativa spontaneità ed intimamente connessa colle eccitazioni organiche rudimentali, sembra costituire l'eterno sogno dei creatori. A quello stesso modo che il colore e la vita della poesia primitiva hanno un potere meraviglioso, spesso mancante nei successori, così questa prima forma del pensiero musicale attira ed incanta. Si direbbe quasi che le associazioni su cui si fonda il successivo suo svilupparsi nelle forme armoniche e strumentali, nascondano ai più, simili ad un velo, la vera essenza di quello: cosicchè egli va perdendo voce presso l'universalità delle genti: e limitandosi alla schiera dei privilegiati, suscita lotte, fomenta discussioni, in fondo alle quali sta sempre l'insostenibile dell'assurdo in cui incapperebbe chi volesse parlare di luce ad un cieco o di musica all'uomo privo dell'udito.

Quindi vediamo i grandi dell'arte combattere in ogni tempo per l'essenza melodica, senza cui non esiste pensiero musicale. " Melodia semplice, ritmo chiaro „ consigliava Rossini in una lettera a Lauro Rossi: e Mendelsshonn, rincarando la dose, osservava che " I cavalieri della ragione, i musicisti filosofo-politico-psicologi fremono di piacere quando un'anima semplice, un musicista dell'antico stampo sappia incatenarli con una melodia vera e genuina „. Finalmente un'autorità spesso a torto invocata — Riccardo Wagner — non temeva di elogiare vivamente la melodia Belliniana, notando che quanto in Bellini deliziava era la melodia chiara, il canto spontaneo, nobile e bello. " La veritable beauté musicale consiste en ce que..... la mélodie reste comme l'âme servante de support

et de lien, de même que, par exemple, dans la peinture raphaelique, le trait de la beauté se conserve toujours „ (1).

Per tal modo la melodia pura, bella della sua stessa nudità, rappresenta quasi lo spirito vitale che canta per propria soddisfazione e, scosso da un'eccitazione momentanea, gode nella coscienza della propria esistenza. Egli all'attimo che passa non associa ancora la sensazione, trasformata in ricordo, dei momenti svaniti: il solo presente l'attrae, lo soggioga, lo ispira: ed il breve ciclo ritmico delle frasi, che costituiscono il pensiero melodico di per sè esistente, rivela ancora il sorgere, l'accentuarsi, il rapido decadere dell'eccitazione primordiale. È l'idea che scatta, ma ancora non si collega in lunga catena di giudizii: è l'interiezione spontanea di gioia e di dolore, a cui fan seguito l'indagine e l'esposizione diagnostica del processo, onde la gioia ed il dolore ebbero origine.

*
* *

Ora, non v'è forse popolo sulla terra nel quale l'espressione musicale di quel mondo misterioso, vagolante nella psiche, si manifesti più immediata e spontanea di quanto avviene nella nostra Italia. Melodisti nati, amiamo riversare all'esterno senza ulteriore elaborazione l'emozione suscitata nell'anima nostra: ed in questa rispondenza immediata e mirabile tra i primi moti psichici e la loro traduzione melodica sta il massimo pregio e la massima nostra debolezza. Pregio, in quanto la trovata melodica affascina gli spiriti, per la schiettezza con cui ad altri rivela tutto un ciclo di eccitazioni per-

(1) Hegel, *Cours d'Esthétique* (trad. C. Bénard, Paris, 1851, volume IV).

dute nella psiche universale: debolezza in quanto, poco curando il lavorìo associativo, spesso trascura la conclusione nobilissima cui può giungere nel suo sviluppo il pensiero musicale. Avviene dell'arte nostra quello stesso che nelle scienze si verifica: più inventori che perfezionatori, si direbbe nelle opere italiane brilli più frequente il lampo della genialità che non lo splendore calmo e duratore prodotto dalla forza levigatrice della diuturna e costante pazienza. Facile in noi sboccia il pensiero, rapido si sviluppa: ma esso abborre dalle astruse elucubrazioni, ed ama conservare sempre quella veste sentimentale, che accompagna l'elaborazione dell'eccitazione primordiale. L'opera profonda dei grandi organisti, il ciclo dei *Concerti grossi* crea splendide eccezioni; tuttavia questa tendenza, su cui ci intrattenemmo nel precedente capitolo, informa in massima l'arte nostra musicale. " C'est le mouvement intérieur de l'âme qui domine tout, qui se développe dans sa douleur comme dans sa joie, et qui jouit d'elle même. Comme l'oiseau sur la branche, comme l'alouette qui se balance dans les airs chantent pour chanter, sereinement, tranquillement, dans l'enivrement de leur production spontanée, de même le chant humaine et la mélodie de l'expression dans la musique n'ont pas d'autre but et d'autre object déterminé qu'eux-mêmes. Aussi la musique italienne, ou domine en particulier ce principe comme dans la poésie, s'absorbe souvent tout à-fait dans ce caractère mélodique „ (1).

Quando pensiamo alla fioritura meravigliosa della canzonetta napoletana e ricorriamo con la mente a quel lungo ciclo dell'opera che da Alessandro Scarlatti scende

(1) HEGEL, op. cit. vol. IV, *De la musique d'accompagnement* (trad. Bénard).

sino alla prima parte del nostro secolo, siamo tratti ad ammirare il lusso e lo spreco di pensieri musicali riversati alla rinfusa come perle preziose sul primo canavaccio che si venisse presentando. Emozionisti per natura, tendiamo ad afferrare il pensiero non come nozione generale vagante nell'intelligenza, o come oggetto presente all'immaginazione, ma piuttosto come un tutto vivo e fluttuante nel mare del sentimento. Siccome quindi il sentire è spesso in ragione inversa del ragionare, così la potenza della prima funzione tiene in iscacco il secondo elemento e le azioni associative: onde il ciclo finito della melodia primeggia su leggera trama armonica, e la scienza degli svolgimenti cerca altrove terreno più propizio.

In compenso, la nostra ricca vena melodica ci salva dall'abuso di quello stile ornato che, fra poco, vedremo in Francia salire all'ultima ricercatezza. Che se i cantori nostri, obbedendo al mal vezzo del tempo, cincischiavano di gruppetti e trilli ed arzigogoli sonori la trama elegante offerta dai maestri, i clavicembalisti, ricchi di sana e facile ispirazione, correggevano il gusto del tempo, ne rattenevano le tendenze entro più puri confini: od, innalzandosi a volo superbo con Frescobaldi e Scarlatti, nella composizione e nel virtuosismo creavano modelli insuperati.

§ IV.

I PRECURSORI.

Nel tratteggiare la storia dei clavicembalisti italiani è necessario risalire agli organisti della scuola veneta, i quali costituiscono l'antefatto storico e la premessa necessaria del successivo sviluppo. Claudio Merulo (1) infatti con lo scolaro suo Girolamo Diruta e i due Gabrieli, organisti e compositori del secolo XVI, appariscono rispettivamente innovatori e perfezionatori d'una forma novella, le cui arditezze tentano allargare il campo della

---

(1) Claudio Merulo (o Merlotti) nato a Correggio nell'aprile 1533. morto il 4 maggio 1604. Vedi per le notizie il TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, e lo studio di CARLO KREBS su Francesco Girolamo Diruta (nato in Perugia fra il 1554 e il 1564), dal titolo: *Girolamo Diruta's Transilvano*, Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1893. Inoltre CATELANI, *Memoria della vita e delle opere di Claudio Merulo*. Milano, Ricordi, 1860; Q. BIGI, *Di C. Merulo da Correggio*. Parma, 1861.

Dei Gabrieli, Andrea nacque a Venezia nel 1510 e quivi morì nel 1586; Giovanni nacque in Venezia nel 1557, e morì il 12 agosto del 1612 o 13 (V. *Dizionario*, di HUGO RIEMANN). Cenni utili si trovano in G. ALBERICI, *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani*. Heredi di Giovanni Rossi, Bologna, 1605; F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già capp. duc. di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. Antonelli, Venezia, 1854-55; C. WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und seine Zeitalter*, Herman, 1834.

tradizione. È noto che Vincenzo Galilei, menzionando i quattro organisti italiani che soli a lui sembravano degni di procedere sulle orme di Annibale da Padova, cita anzitutto il nome di Claudio da Correggio, ossia del Merulo: onde si può ritenere che nel cinquecento egli affermi coi Gabrieli quella incontestabile superiorità che nel secolo veniente rifulgerà di gloria purissima in Gerolamo Frescobaldi.

Trovano poi essi luogo in quest'opera, riserbata ai clavicembalisti, perchè le innovazioni arrecate alleggeriscono sempre più la severità originaria dello stile organistico, preparando il trapasso agli ideali profani della Spinetta. E le ricche invenzioni delle opere loro, e l'arte geniale dell'abbellire e variare un tema trascelto, preludono chiaramente al rigoglio della tastiera a becco di penna su cui sta per indugiarsi la nostra attenzione (1).

Finalmente questi precursori, sviluppatisi nella scuola veneziana, sono prova luminosa dell'influenza che l'ambiente esercita sui cultori dell'arte: contrastando con la gaia ribellione contro le regole del passato, come la polifonia madrigalesca sembrava combattere le ascetiche aspirazioni palestriniane: e manifestandosi perciò stesso più consono al sentire d'un'êra, ove l'elemento profano stava per soverchiare il misticismo trascorso.

Quell'Adriano Willaert, il cui nome ricorre ostinato negli incunaboli e nell'indirizzo della veneta scuola, ha ancora posto insigne per noi fra queste note, come innovatore della *Fantasia* e del *Ricercare*, tanto accarezzati dai cultori della tastiera novella. Nel *Ricercare*, lo sviluppo di parecchi temi, liberamente fugati, otteneva

(1) V. l'ottimo studio di L. Torchi: *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* (*Rivista musicale italiana*, vol. V, fasc. 3°; vol. VII, fasc. 2° e seg.).

quella varietà cui nella *Fantasia* si mirava colla più larga unità d'un solo concetto o disegno: coi Gabrieli poi a queste forme si uniscono l'*Intonazione* e la *Toccata*, rispondente per molti rapporti al *Preludio* germanico; ed è la *Toccata* in qualche modo figlia all'*Intonazione*, distinguendosi da essa per maggiore sviluppo (1).

Fra costoro il Merulo, inferiore nelle innovazioni di forma, primeggia per sapiente conoscenza dell'organo e sana digitazione che il Diruta ricorda nel suo *Transilvano*. Qui veramente la tecnica organistica e quella del clavicembalo sono regolarmente sviluppate: e la diteggiatura, in cui viene compreso il pollice, segna un nuovo progresso sulle norme del passato, che alla piccola tastiera a becco di penna affida volentieri la funzione di un accompagnamento, prima riservata alle severe grandezze dell'organo. Così vediamo don Antonio Burlini di Rovigo, autore di una tra le migliori " Guide per la realizzazione del basso cifrato „ (2), stampare in Venezia presso Giac. Vincenti, 1614, le " Lamentazioni per

(1) Cf. un articolo di JOANNES WOLF, in *La nuova musica*, vol. II, Serie IV, N. 41.

(2) Si tratta di un'avvertenza unita alla pubblicazione fatta « in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1612 », col titolo: *Fiori di concerti spirituali a due, a una, tre e quattro voci, col basso continuo per l'organo, et altro simile istrumento.* Quivi sta scritto: « Li presenti Concerti si renderanno assai vaghi e belli, se dall'organista sarà sonato il basso continuo con le sue consonanze semplici, cioè ottava, quinta e terza; eccettuate però quelle note segnate con li numeri di quarta, settima, sesta e quinta, che in tal loco sarà sempre falsa: quali note dovranno sonarsi necessariamente con il loro numero per unire il suono con la voce che canta. La quarta e terza maggiore per far cadenza perfetta (l'istesso dico della sesta maggiore) sono ormai tanto usitate dalli organisti, ch'ho giudicato di tralasciarle, per non confondere tanti numeri con le note, rimettendole al suo giudicio ».

la settimana santa a quattro voci etc., il tutto concertato alla moderna col basso continuo per il clavicembalo o spinetta „: fatto interessante per noi perchè, tra la pleiade dei dimenticati, ci guida a intuire il largo e svariato uso di questi nuovi strumenti, passatempo del dilettante istruito — e sul dilettantesimo del passato ci intratterremo — guida allo studioso, complemento omai necessario allo sviluppo della coltura musicale.

Ora, questi sforzi e questi tentativi, di cui son piene le opere dei predecessori, preparano una imminente fioritura: e il nuovo sole che la verrà illuminando brilla purissimo nell'opera geniale di Gerolamo Frescobaldi (1).

È questa una tra le più belle figure dell'arte della tastiera in Italia, ed il più grande organista vissuto tra lo scorcio del cinquecento e la prima metà del seicento. L'Hawkins e, sulla sua scorta, il Gerber, il Choron e il Fayolle ne avevano fatto segnare la nascita al 1601; ma un più accurato esame delle date, cui risalgono le sue prime pubblicazioni, riconduce ora tale data all'ultimo ventennio del cinquecento, e precisamente all'anno 1583 (2). Nato a Ferrara, viaggiò per tempo in Olanda, ove la ricca tradizione della scuola fiamminga dovette sviluppare potentemente la sua indole musicale meravigliosa: passò quindi a Milano ed a Roma, ove il nome

---

(1) V., oltre all'opera del Fètis, le notizie dell'Hawkins: *A General history of the science and practice of Music;* il *Dictionnaire* di Choron et Fayolle; il *Lexicon* del Riemann; le *Memorie storico-critiche sulla vita e le opere di G. P. L. da Palestrina* del Baini. Di lui, come organista, tratta l'Ambros, *Musikgeschichte*, vol. IV. Una buona notizia riassuntiva si ha nel *Metodo per Organo* di E. Bossi e G. Tebaldini, Carisch e Jänichen, Milano.

(2) Vedi Haberl, *Kirchen-Musikalischen Jahrbuch*, Pustet, Ratisbona, 1887.

acquistatosi lo fece assumere alla carica di organista in San Pietro. Tale era la fama del giovane organista, narra il Baini, che più di trentamila persone accorsero ad ammirare la prima sua esecuzione. Ed è titolo superbo di gloria per lui l'ammirazione dimostratagli dal Froberger, il quale a spese di Ferdinando III venne di Germania a studiare presso di lui, seguendo per tre anni le sue lezioni.

E vero maestro, nel senso nobilissimo della parola, fu il Frescobaldi, che sembra impersonare la doppia corrente del tempo. Già si è accennato alla lotta fra l'elemento profano, ritmico, tendente alla creazione della nuova tonalità, e l'antico elemento sacro ed aristocratico, custode geloso delle passate tradizioni. Nella danza ritmata, nel canto popolare, nel giuoco della Spinetta trionfa il nuovo sistema: per contro nella polifonia sacra e spesso nelle severe fughe organistiche ha ancora ottimo giuoco l'antico.

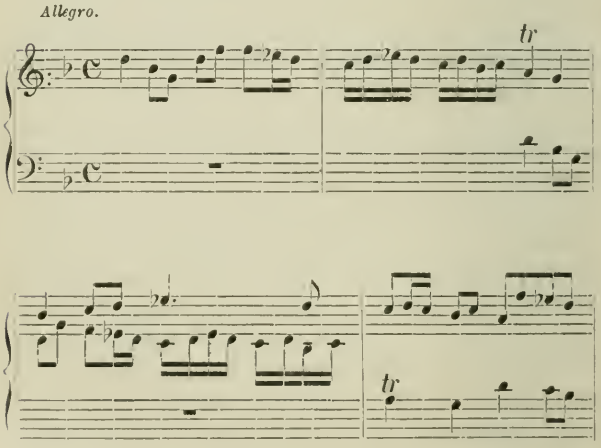
Ora il Frescobaldi, che nei lavori corali dimostra una rara perizia nel genere sacro, arditamente abbraccia le nuove tendenze in pressochè tutte le opere strumentali; rivelando così l'intuizione del genio che, ribelle ad ogni precetto categorico e scolastico, afferra l'essenza delle nuove aspirazioni, la sviscera ed assimila e sviluppa e matura, lanciandola coraggiosamente alla conquista di nuovi ideali. Da ciò una rara vitalità nelle opere sue, che in parte sembrano ancora rispondere alle moderne tendenze, come dimostrano le *Canzoni*, i *Capricci* e le *Toccate* per clavicembalo: il che spiega in parte la sopravvivenza di questi lavori là, dove l'arte di altri grandi contemporanei venne dannata al silenzio dalle esigenze inesorabili di tempi nuovi e di crescente evoluzione.

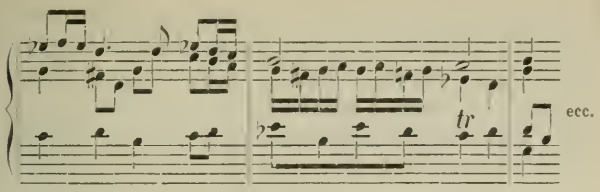
Perchè non dobbiamo mai perdere di vista le considerazioni svolte nello studio sulla scuola inglese. I ge-

neri strumentali, nati sotto l'influenza della musa popolare quasi protesta contro il dettato ascetico dominante, debbono cercare la vita nel progresso costante, nella graduale interpretazione dei nuovi bisogni da cui la coscienza popolare è gravata, nella drammatizzazione dei singoli momenti psichici che caratterizzano un'epoca. A quello stesso modo che di fronte al dramma musicale i generi strumentali rappresentano l'elemento aristocratico, così essi divengono democratici di fronte all'arte corale del cinquecento. È un trapasso lento, ma costante, dalla rigidità del principio teocratico alla ultima espressione d'una forma popolare, ancora sconosciuta: e questa corsa incessante, le cui tappe sono segnate dal crollo dei governi e dalle tremende collisioni rivoluzionarie, segna in arte il suo passaggio con la fatale ed inevitabile chiusura dei cicli tramontati.

Con ciò è implicitamente affermato il carattere che lo stile di questo grande assume, ed è segnata la via all'interpretazione delle opere sue. Nei generi sacri, la severità della scuola antica rivive immacolata: nelle forme profane, fra cui consideriamo le produzioni per clavicembalo, un certo sapore di modernità si delinea, una leggera passionalità è concessa all'esecutore, un canto largo e nobile deve sorgere sotto la pressione delle dita correnti sulla tastiera. Manca in lui quel duplice elemento emozionale che sorge dal giuoco dell'abbellimento e dalla rapidità dei tempi: perchè ligio alla severità innata nella scuola nostra, organista eccellente ed eletto cantore, per un lato non cedeva a quella smania d'ornamenti che rifulgerà nella scuola francese, per l'altro dalle tendenze melodiche e dall'imperfezione delle tastiere si sentiva legato a più moderati movimenti. Una larga e profonda nobiltà di spunti melodici, una scienza perfetta e sopratutto una chiarezza mirabile sembrano assegnargli quel posto luminoso, che ai grandi

precursori di epoche più felici compete. Ed a ricordare con un esempio la simpatica severità dell'arte sua, noto il tema di una *Canzone*, ove è facile riconoscere l'influenza dei generi organistici nel carattere del disegno, figlio all'arte della Fuga e, per essa, congiunto colle tradizioni della polifonia corale, omai tramontante: mentre il successivo sviluppo, nelle licenze ingegnose e artistiche onde è alleggerita la splendida ed ampia trattazione, conferma e la rara perizia ed il fine sapore di modernità cui si è più volte alluso. Essa ci può fino ad un certo punto dimostrare come il rigido rispetto alla purezza della regola venisse talvolta abbandonato per i chiari e melodici orizzonti dell'arte: nè torna inutile il vedere nell'esempio recato, una prova novella del campo aperto alle antiche aspirazioni in questa forma, ove sotto al titolo di *Canzone* riviveva tratto tratto quel ricordo di tempi più lontani, che nell'inizio del ciclo strumentale dettava i primi gravi *Preludî* e le solenni *Arie* della Sonata da chiesa.





In questo lento e graduale trapasso, in questo adattarsi progressivo delle tradizioni scorse alle mutate esigenze di vita sta il segreto della rigogliosa loro sopravvivenza: ed il mesto accenno d'un minore, incerto talora per il carattere fluttuante della tonalità, altre volte sottolineato dallo spiccato valore della *sensibile*, attribuisce un incanto speciale a queste pagine, ove si delinea un'êra di transizione al cui confine s'apriva per l'arte il periodo novello.

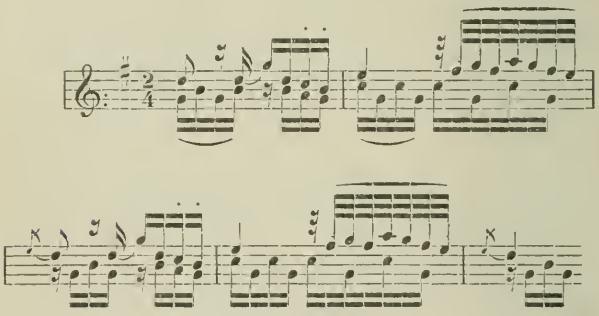
La logica delle date conduce ad accennare ai due Castello, Dario e Giovanni, vissuti entrambi tra il decimosettimo ed il decimottavo secolo. Il primo, direttore di orchestra a San Marco in Venezia, ci lascia tra le altre opere una raccolta di " Sonate concertate in stil moderno per sonarle sull'organo o vero Spinetta, con diversi istromenti a due e tre „ (Venezia 1629). Del secondo, abile clavicembalista dimorante a Vienna sul principio del secolo scorso, possediamo una collezione di opere per clavicembalo, dal titolo: " Neue Clavierwebung, bestehend in eine Sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII variazioni d'intavolatura di cembalo „ (Vienna, 1722).

Non occorre ricordare al lettore che il titolo: *Sonata* va riferito al genere delle *Suites*, o *Partite* o *Sonate* da chiesa e da camera, e nulla ha di comune con quello usato da C. F. E. Bach, nel 1742, per indicare il noto genere di composizione moderna.

Prima di passare al Pasquini, che venne detto a ra-

gione " il maggiore organista italiano, vissuto nella seconda metà del secolo XVII „, è duopo discorrere di Michelangelo Rossi (1), chiaro ai suoi tempi per fama di valente musicista. Le tendenze drammatiche, verso cui la scuola italiana si avviava con l'opera in musica, lo sviarono forse dal puro virtuosismo della tastiera: onde i maggiori elogi furono a lui rivolte pel melodramma *Emilia sul Tevere*, pubblicato in Roma nel 1627, e nel cui prologo alla prima rappresentazione nel 1625, egli aveva assunto con pieno successo la parte di Apollo, sonando il violino. Tuttavia l' " Intavolatura di organo e cembalo „, pubblicata nel 1657 in Roma, rivela il fine e provetto conoscitore della tastiera a becco di penna, in cui le nuove forme avevano un valoroso seguace.

Ricordo, fra gli altri, un breve *Andantino*, pieno di



grazia che vorrei dire haydniana, tanta è la purezza innocente della linea melodica, la ingenua semplicità della trattazione e il sano equilibrio dell'assieme. Di primo acchito si riconosce quel vero genere per clavicembalo, che giungerà all'ultima eccellenza in Domenico

(1) Nato in Roma nel 1620, e quivi morto nel 1660.

Scarlatti, e le cui snelle movenze sembrano tra noi rifiutare il cincischio eccessivo della scuola couperiniana. Sotto le miti e leggerissime sonorità della spinetta e del clavicembalo antico, tali passi dovevano acquistare uno speciale incanto, mormorando sommessi nel lusso dell'elegante salone: simili a quel parlottare discreto che, attutito dalle pesanti portiere, acuisce la nostra curiosità col profumo stuzzicante dell'intrigo. In cambio della nobile, ma pesante struttura fugata, qui ci riposa l'oasi dello schietto e giocondo momento melodico, retto da modeste armonie: ed allorquando la sua vitalità sembra esaurita nel tranquillo sviluppo, esso si ripercote alla sua quinta, ripetendo regolarmente il proprio disegno nella tonalità di *re maggiore*, per ridiscendere nella chiusa al tono cardinale in cui venne proposto.

Le osservazioni riguardanti l'impianto armonico del pezzo, che in curva regolare poggia al culmine della parabola per ridiscendere al punto di partenza, ci ricordano ancora una volta quella graduale e non interrotta catena di tradizioni, da cui lo sviluppo successivo sarà quasi inconsciamente governato. Nulla infatti — e più volte l'osservammo — succede a caso, nell'arte nostra come nelle universali manifestazioni: ed in queste premesse, santificate da lungo ciclo di gloria, sta l'antefatto incrollabile delle regole moderne.

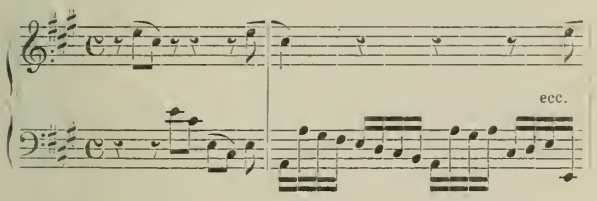
Fu il Rossi allievo del grande Frescobaldi, da cui attingeva il più puro amore per l'arte organistica: il che forse condusse lui, violinista, a non trascurare completamente la grande scuola passata in tempi, ove l'arte del violino già potentemente appassionava gli spiriti. Nel brano riportato, una certa snellezza di andamento è forse dovuta oltrechè a naturale portato della tempra italiana — ed esso riapparirà in Scarlatti — ancora all'agilità particolare che il virtuosismo violinistico conduce a ricercare nel passo dell'ente melodico vagheggiato:

il che tanto più doveva riuscire gradito al pubblico di un periodo, ove tutto sembrava obbedire al fascino di energie mirabilmente innovatrici.

Infatti, mentre il gusto della musica per clavicembalo si va diffondendo e le nuove forme strumentali si perfezionano con rapidità crescente, lo sviluppo di queste stesse creazioni spinge gli esecutori ad afforzarsi nella tecnica: e sorge il ciclo brillante e per noi glorioso del virtuosismo. Spiccata è la preponderanza assunta in orchestra dal quartetto d' archi, già iniziatasi nel cinquecento per opera intelligente dei liutai, le cui viole da braccio, da gamba, e più tardi i violini, corrono ricercati per l'Europa. Le viole in ispecie costituiscono una numerosa famiglia: i violini, da esse derivati, raggiungono nella fabbricazione una rara eccellenza: e le liuterie di Giovanni Kerlino da Brescia, del Duiffoprugar, di Gaspare da Salò e Maggini ed Amati e Stradivari e Guarnieri forniscono tra noi al virtuoso superbi strumenti, da cui, come già dai progressi realizzati nella costruzione del clavicembalo, è largamente influenzata la produzione. Questo periodo, troppo fra noi dimenticato, restituisce all'Italia il vanto delle maggiori innovazioni, onde l'arte istrumentale andò nell'opera moderna orgogliosa: nè meglio saprei rivendicare i meriti nostri se non additando allo studioso quell'ottimo ed acuto studio di Luigi Torchi, più volte citato, ove *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* è finemente lumeggiata nella lucente parabola. E in tale seconda metà del secolo XVII, freschezza di invenzione e dottrina sapiente di sviluppo arricchiscono le opere strumentali dei nostri, additandole quali modelli all'imitazione straniera; finchè, affermatasi ancora una volta con Ferdinando Bertoni, con Gaetano Pugnani e Luigi Boccherini, la schietta tradizione nazionale cede all'influsso germanico; ed in Viotti, in Cherubini e Clementi batte via cosmopolita.

L'influsso violinistico ed il rapido cammino ci spiegano in parte le fluttuazioni che si riscontrano nelle opere dei maestri, attratti da diversi ideali. Così quell'artista fine ed elegante che va ricordato in Bernardo Pasquini (1), mentre nelle opere per clavicembalo risente talvolta l'influenza dello stile passato puramente vocale, tratto tratto non isdegna accarezzare forme del virtuosismo più romantico: rivelando, come nella " Toccata con lo scherzo del Cucù „, un brio, uno slancio, una leggerezza tutta francese, e quasi connessa con le bizzarrie pittoresche di quegli artisti che con Farina mantovano, con Pasino veneto o, più tardi, con Boccherini " si dilettavano a riprodurre i suoni di diversi animali „.

Noto uno spunto di queste agili e spiritose movenze, ove tratto tratto il disegno generale riposa in veri recitativi — detti a quell'epoca " arpeggi „ — mentre l'intervallo caratteristico del " cucù „ già notato dal Kircher, si connette con ornamentazioni eleganti e graziosi arabeschi.



Senonchè l'allievo di Loreto Vittori e di Antonio Cesti ha meriti ancor maggiori quando si abbia riguardo all'impulso da lui dato ai generi strumentali. Nello

(1) Nato in Toscana l'8 dicembre 1637; morto a Roma il 22 novembre 1710.

studio sulla scuola inglese si è notato il lento svilupparsi della " Sonata „ per pianoforte dalle prime forme dell' *Ouverture*, del " Concerto „, della " Sonata da chiesa e da camera „: ora è necessario ricordare il nostro Pasquini tra i precursori diretti di C. F. E. Bach, cui la Sonata moderna è dovuta.

Infatti l'esame dei tre volumi di musica da camera, posseduti dal British Museum, rivela un reale progresso sulle forme della *Suite* primitiva: tantochè nelle 14 Sonate per due cembali, contenute nella prima raccolta, brilla talora il germe della moderna trattazione. L'uso di modulare nel secondo tempo alla quarta, che diverrà più evidente nel " Concerto grosso „ e passerà poi nella " Sonata „ e nella " Sinfonia „, ancora non si manifesta: l' unità di tono, regola dell' antica *Suite*, è sempre rispettata. Ma la trattazione in tre tempi dall'*Ouverture* è passata in queste forme di transizione: e, come già in Kuhnau, si presente ormai la futura innovazione bachiana.

Così, se esaminiamo le 14 Sonate di cui si disse, scritte a basso cifrato, le vediamo impiantate tutte secondo un sistema prestabilito, che segna sulle forme del passato un reale progresso. Semplice ancora, il primo tempo della terza Sonata nella forma impetuosa e vibrata della frase ci fa quasi riconoscere il futuro " Allegro „: mentre l' imitazione fra i due strumenti, che a vicenda si rispondono, per un lato si connette con lo stile polifonico del passato, per l'altro chiaramente prelude al prossimo svolgimento tematico, da cui l'intero edifizio della Sinfonia verrà dominato.

Il pezzo seguente, che potremo chiamare " secondo tempo o Adagio „, è anch' esso trattato con imitazioni e, nella struttura generale, ricorda i generi scolastici antichi. È sempre l'erede della vecchia " Aria „ grave e solenne che, accolta nella *Suite*, preparerà i futuri

generi sentimentali: e la forma speciale della chiusa sembra preludere alla sua volta a quelle cadenze che con speciale carattere ritroveremo in Haendel e nel grande Sebastiano Bach.

Finalmente il terzo tempo ricorda il primo come nell'*Ouverture*, nel Concerto grosso, nelle posteriori creazioni: tantochè le opere del Pasquini sembrano appartenere ad un reale periodo di transizione, preludendo con geniale lucidezza all'imminente progresso (1).

Il nome che in ordine di data lo segue, ci trasporta in pieno ambiente operistico, presentandoci il corifeo della gloriosa scuola napoletana. Infatti Alessandro Scarlatti (2), padre di Domenico, sembra riassumere il secondo periodo del secolo XVII italiano, sia per la fecondità prodigiosa, sia ancora, e più specialmente, per l'indole nazionale dell' ingegno suo. Musicista profondo e dottissimo, con rara perizia risolveva problemi intricati nel " Discorso di musica sopra un caso particolare in arte „ (1717): istrumentatore valente, nella centesimasesta opera sua (*il Tigrane*) adottava nel 1715 per l'orchestra quell'impianto di quintetto d'archi, due oboi e due corni, che era ancora senza precedenti storici, e che ritroviamo nel 1734 nella Sinfonia del Sanmartini, e nel 1759 nei primi saggi di Giuseppe Haydn. Genio audace ed innovatore, riuniva nelle opere sue arditezze affatto moderne: prova ne sia la partitura della *Caduta dei Decemviri* (1706) ove l'aria dell'atto II, accompagnata da una viola sola, con violoncello obbligato e basso, si svolge sopra un tessuto armonico ricco di passaggi e nuove modulazioni. In questa stessa

(1) Vedi J. S. Shedlock, *The pianoforte Sonata*, ecc., già citato. O. Klauwell, *Geschichte der Sonate:* Köln, Universal-Bibliothek, 1899.

(2) Nato a Trapani il 1659; morto a Napoli il 24 ottobre 1725.

partitura, come nota il Fétis, apparisce l' artifizio moderno della divisione dei violini primi e secondi in due parti: e se ne ha ottimo saggio nell'aria dell'atto I " Ma il ben mio che fa? „ accompagnata da quattro parti di violini, di bellissimo effetto.

Quando per poco si ricorre col pensiero a quell'epoca di splendore legittimo, ove la ricca coorte degli operisti creava nuove forme, accarezzava sapienti combinazioni armoniche, distribuiva il disegno melodico ad un'orchestra sempre crescente con intelletto d'arte squisito, si comprende l'impero acquistato sull'universo dall'opera italiana: e le condizioni attuali mutate empiono l'anima di tristezza infinita. A quei tempi l' opera italiana creava, ai nostri imita: a quei tempi eccelleva, oggi decade: allora batteva gloriosa via intentata, ora poverettamente muove a cerchio, trascinandosi dietro ai modelli più in voga.

E vero innovatore fu lo Scarlatti nelle proteiformi sue manifestazioni. Nell'opera a lui risale il recitativo obbligato, ove all' antico e povero sostegno del puro basso continuo sostituì il dialogo dell' orchestra: nelle arie intrecciò al disegno melodico principale, affidato alle voci, nuovi disegni strumentali, intesi a ravvivarne e colorirne l'andamento. Infine creò la vera forma dell'" Aria „ moderna, ove per mezzo d'un " da capo „ si stabilisce la chiusura del pezzo col ritorno al primo motivo.

Questa modificazione, che appare in *Teodora*, rivela ancora una volta quella divisione in tre parti che sembra essere il perno intorno a cui gravitano tutte le forme moderne. Dalla *Toccata* dell'*Orfeo* di Monteverde all'*Ouverture* di Lulli, dal Concerto grosso di Torelli alla Sonata ed alla moderna Sinfonia, questa triplice partizione, ottenuta dapprima con la ripresa del disegno iniziale, impera costante: conducendoci quasi, per bizzarro raf-

fronto, a ricordare quegli incunaboli della notazione musicale, ove la misura ternaria appariva l'ideale dei mensuralisti: e guidandoci a riconoscere l'esattezza delle osservazioni avanzate dal Lussy, per cui il ritmo ternario, sensibilissimo nella funzione vitale del respiro, sarebbe per noi il ritmo cardinale dell'esistenza.

Una speciale benemerenza spetta ancora ad Alessandro Scarlatti, come già notai, per la nuova struttura data all'*Ouverture* di Lulli, conosciuta sotto il nome di *Ouverture francese*. Con quel fine intuito che in tutte le opere sue si manifesta, egli accresce l'effetto del pezzo coll'invertire la distribuzione delle parti. Così l'Aria grave, che apriva il pezzo e si ripigliava quale terzo tempo nella chiusa, diviene il secondo tempo e costituisce l'Andante: mentre il secondo motivo più mosso, che prima occupava la parte centrale del lavoro, viene da lui collocato quale brano d'apertura di questa nuova forma che prenderà il nome di *Ouverture italiana*, e costituisce l'Allegro iniziale, la cui ripresa chiude l'opera.

Queste ragioni complessive collocano Alessandro Scarlatti assai alto nella storia della musica, e spiegano la larga parte fatta a lui in un'opera unicamente riservata ai virtuosi del clavicembalo. Per questo strumento egli poco scrisse o, per lo meno, poche composizioni sue giunsero a noi: sono ricordati due libri di " Toccate per clavicembalo od organo „ ed una raccolta di pezzi per clavicembalo. Ma quando si abbia riguardo alla produzione meravigliosa ed eclettica, ove si parla di circa quattrocento cantate, duecento messe e quasi altrettanti mottetti, oltre a cento opere ed un numero stragrande di oratorii e composizioni minori, sarà facile comprendere l'influenza da lui esercitata e l'importanza assunta dalle opere sue per clavicembalo che contribuirono a formare quella gloria della tastiera, su cui fra poco ci intratteremo.

Non bisogna infine dimenticare che Alessandro Scarlatti segna l'epoca in cui il nuovo stile formatosi in Italia ed in Francia viene ad assumere spiccato carattere nazionale, determinando con fatti precisi l'esistenza di due scuole diverse. Nel libro seguente vedremo apparire con Lulli, nella seconda metà del seicento, quella chiarezza ed eleganza il cui apogeo verrà brillando in Couperin: ora assistiamo allo svilupparsi, nel campo profano, di quell' intelletto d' arte elevatissimo che già aveva innamorato le genti nella polifonia corale di Roma e Venezia, e con Scarlatti trionfa nello stile drammatico.

Allievi suoi, oltre al figlio Domenico, furono le più belle glorie della scuola partenopea, fra cui Logroscino e Durante. Era egli, come i veri valori, modesto ed alieno dal ricercare il facile applauso: aveva studiato col Carissimi, e del 1680 con la rappresentazione dell'*Onestà nell'amore*, si era cattivato la protezione della Regina Cristina di Svezia che seco lo tenne in qualità di maestro di cappella sino alla sua morte, avvenuta nel 1688. Passava di poi in qualità di maestro alla Corte del regno di Napoli, che aveva dovuto lasciare in seguito ai noti movimenti politici: ritirandosi a Roma, ove fu maestro di cappella a S. Maria Maggiore. Finalmente ristabilitesi le cose del Reame, tornava a Napoli, ove finiva tranquillo i suoi giorni (1).

---

(1) V., per le varie notizie, oltre all'articolo del Fétis, anche G. Grossi, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*; Choron et Fayolle, *Dictionnaire des musiciens*; Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*. Verso quest'epoca (1668-1737) si svolge la vita del celebrato Francesco Gasparini di Lucca, allievo del Corelli e di Bernardo Pasquini, maestro di Benedetto Marcello. Dal Capitolo di San Giovanni in Laterano, a Roma, era stato chiesto quale maestro di cappella; e l'abilità sua trionfava nella chiesa e sul teatro. È noto

Gaetano Greco o Grieco (1), allievo anch' esso del grande Alessandro, ha per noi particolare importanza, come quegli che sembra aver molto contribuito al geniale sviluppo di Domenico Scarlatti. Succeduto nel 1717 al suo maestro quale insegnante di contrappunto e composizione presso il Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo, in Napoli, tenne questa carica sino all'abolizione dell'Istituto, passando al Conservatorio di Sant'Onofrio. Quasi coetaneo di Domenico Scarlatti, armonizzatore fine e valente esecutore per organo e clavicembalo, dovette impressionare il forte pianista che già in Scarlatti si veniva formando: al che probabilmente concorreva la leggerezza ed una certa spigliatezza propria al genere di Greco, assai più atta a colpire una fantasia giovanile che non la grandiosità solenne propria alle concezioni di Alessandro Scarlatti (2).

Oltre a pregevoli opere sacre (fra cui le " Litanie a quattro voci con due violini, viola e basso d'organo „) possediamo alcune intavolature di organo, ove la leggerezza del genere suo mai non si scompagna dalla tecnica più fine. In una specie di *Suite*, scritta in tono unico e pubblicata dal Shedlock, il tema del primo tempo forma il secondo con un semplice cambiamento di ritmo: dimostrando l'universalità di quell'artifizio che avremo campo di rilevare più volte nella scuola ger-

---

il suo *Armonico pratico al cembalo*, ovvero regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso e accompagnare sopra il basso, spinetta od organo (Venezia. 1683: 7ª ediz 1802); tuttavia questa opera, come il titolo stesso indica, costituisce un trattato di regole armoniche, non un metodo per virtuosi.

(1) Nato a Napoli il 1680; data della morte, incerta.

(2) Vedi Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*.

manica, e da cui verremo condotti a nuove considerazioni sul concetto di unità nell'opera musicale.

Così, mentre le forze titaniche della Germania preparavano il trionfo dell' arte della tastiera con Sebastiano Bach ed Haendel, nasceva tra noi Domenico Scarlatti, educato da una nobile e non interrotta tradizione di clavicembalisti. Prima di essi, nel 1658, giungeva al suo apogeo con Purcell la scuola inglese; dopo, con Francesco Couperin si innalzava all'estrema eleganza l'arte del giuoco sentimentale e del trillo applicata in Francia alla tastiera. In pochi anni d'intervallo sorgevano in Europa i più grandi luminari di quest' arte, quasi a confermare col dato positivo la legge ideale, che sembra reggere i fatti del mondo universo.

§ V.

DOMENICO SCARLATTI (1).

L'evoluzione delle forme pianistiche, il cui lento sviluppo ci ha ricondotto nel capitolo precedente ai grandi organisti italiani, ora è compiuto: ed il nuovo genere strumentale, staccatosi omai dal ceppo d'origine, vive di vita propria, nulla serbando di quel carattere particolare che la tradizione dei secoli ed i modelli sinora osservati sembravano avergli fatalmente trasmesso.

Il clavicembalo ha prodotto una nuova classe di virtuosi. Questi alla lor volta sono venuti modificando i modelli esistenti per meglio piegarli alle esigenze di una tecnica raffinata: e l' acrobatismo più sbalorditoio dei pianisti contemporanei ha poco di che inorgoglire di fronte alle arditezze di quei lontani precursori.

---

(1) Nato a Napoli nel 1683 o nel 1685 e quivi morto, a quanto pare, nel 1757. Per notizie vedi i dizionari musicali più sotto citati; i cenni preposti in ispecie dal Farrenc e da Hans von Bülow alle edizioni delle sue opere; alcune osservazioni di Burney nel terzo volume di *A general history of Music;* e l'opera citata dal Mèreaux. A. Marmontel, in *Symphonistes et virtuoses*, ripete quanto scrisse il Fétis. Per la conoscenza dell'ambiente artistico napoletano, su cui tratto tratto s'aggira il racconto, v. P. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori* (2ª ed. del *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, apparso dal 1869 al 1871): Villarosa, op. cit.

Perchè sotto questo punto di vista specialissimo va considerata l'arte di Domenico Scarlatti: artista meraviglioso della tastiera a becco di penna e, come tale, uno fra i più grandi modelli vissuti in Europa nella prima metà del XVIII secolo. In lui non cercheremo il musicista profondo che viveva nel padre suo: del che già si è detto accennando all'influenza di Grieco sul giovane Domenico e, quindi, alle speciali tendenze cui sembrava obbedire lo stile del futuro virtuoso. A noi basterà constatare l'immensa superiorità della sua tecnica su quella dei contemporanei: col che avremo una spiegazione sufficiente del limite ristretto in cui, scrivendo per la tastiera, egli dovette costringere le proprie creazioni.

Allievo dapprima del padre suo, poi del Gasparini e del Pasquini, per tempo egli aveva assodato la propria coltura nel campo musicale. I primi tentativi suoi sembrano riferirsi al teatro, nel che è facile intuire l'influenza paterna: ed abbiamo di lui parecchie opere, su cui non è luogo a soffermarci, esorbitando tali ricerche dal nostro soggetto.

A Venezia lo troviamo nel 1709, entusiasta di Haendel che segue a Roma, per udirne le sapienti improvvisazioni: ed a Roma nel 1715 succede a Tommaso Bai quale maestro di cappella a San Pietro. Presto tuttavia si abbandona a quelle tendenze vagabonde che lo spingono a peregrinare lontano dalla patria: e nel 1719, invitato in Inghilterra, lascia l'organo di San Pietro, recandosi a Londra per comporvi un'opera e reggere la carica di clavicembalista all'Opera italiana (1).

L'anno seguente riparte per Lisbona, ove la sua valentia gli procura ottime accoglienze presso il re di

(1) Fétis, *Biographie.*

Portogallo: ma nemmeno in tanta pace egli trova riposo, perchè del 1725 lo ritroviamo a Napoli, ove Hasse ebbe occasione di udirlo, rimanendo incantato dall'arte sua squisita. Finalmente nel 1729, dietro proposte della Corte di Spagna, egli si reca a Madrid in qualità di maestro della principessa delle Asturie, che già era stata sua allieva alla Corte di Lisbona, quale principessa di Portogallo: e le ottime condizioni a lui fatte gli creano un ambiente di vero benessere che, e lo vedremo fra breve, lascia forse traccia nelle composizioni ulteriori.

Secondo alcuni dati proposti dalla *Gazzetta musicale di Napoli* del 15 settembre 1738 (1), egli sarebbe tornato a Napoli nel 1754, ove la sua vita si sarebbe chiusa nel 1757, lasciando nelle ristrettezze quella famiglia cui l'opera sua, se la triste passione del giuoco non ne dissipava i proventi, avrebbe potuto procurare la migliore agiatezza.

Tale nelle sue linee generali la vita di questo grande virtuoso della tastiera, la cui produzione reca tanta luce nella storia dell'arte italiana. A comprenderne tutta l'importanza è necessario ricondurci un tratto a quel triste periodo di storia già accennato, ove l'Italia, per tanti modi oppressa, cercava all'estero nelle arti quel nome, che le sue sgraziate vicende le contendevano nel campo politico.

In epoche, ove il nobile pensare venga distolto dall'applicarsi alla vita e all'incremento dello stato, più facilmente lo si vede riversare nelle arti, come quelle che favoriscono l'applicazione dell'attività esuberante senza troppo preoccupare i governi gelosi. In quest'applicazione poi egli viene tentando di preferenza quei

(2) Citato dal Fétis.

generi che sembrino prestare minore appiglio alla intolleranza della censura: fra cui sta per l'appunto la musica, indirizzata essenzialmente al diletto, e aliena per natura dall'indirizzo critico e satirico.

Da questo, che lo Spencer chiamerebbe " un giuoco „, abborrono per lo più i tempi di libera vita e di azione: onde Giacomo Leopardi poteva notare che " questa gloria, con tutto che dai nostri sommi antenati non fosse negletta, fu però tenuta in piccolo conto rispetto alle altre „: e gli studi d'arte costituiscono l'*otium* dei classici, ammiratori sovratutto dell' azione proficua all' immediato movimento della cosa pubblica (1).

Ora, quando in epoche di coltura le tristi vicende politiche obbligano il pensatore a rifugiarsi nell'intimo dell'anima sua, se egli tenda per poco a proiettare all' esterno, nell' opera d' arte, il simbolo delle emozioni subite, darà origine ad opere essenzialmente *personali,* ove l'individualità potrà assurgere ad altissime manifestazioni. Infatti, senza sostanza — ossia, senza pensiero — non esiste opera d'arte: e quando questo fondo intellettivo od emozionale non venga concesso dall'ambiente, allora l'artista dovrà trarlo per intero dal profondo dell' anima sua, creando per tal modo forme rispondenti ad un puro bisogno individuale.

Immaginiamo ora un fine musicista, rotto ai segreti dell' arte, melodista nato e in pari tempo espertissimo nella tecnica della tastiera. Collochiamolo in ambiente ove svaniscano le aspirazioni politiche, il fasto spagnolesco imperi, la religione ceda al sensualismo del nuovo

(1) « Tu cerchi, o figliuolo, quella gloria che sola, si può dire, di tutte le altre, consente oggi di essere colta da uomini di nascimento privato: cioè quella a cui si viene talora colla sapienza e cogli studi delle buone dottrine e delle buone lettere ».

G. Leopardi, *Il Parini, ovvero della Gloria*, Cap. I.

momento; e, lungi dal tendere alle mistiche e profonde elucubrazioni degli organisti luterani, lo vedremo di preferenza giocherellare con Couperin o, col nostro Scarlatti, piegare la ricchissima vena melodica ai più scapigliati capricci della tastiera.

Tale, a mio avviso, la genesi di quell'impronta squisitamente personale che in Domenico Scarlatti innamora e, senza salire alle grandi manifestazioni del padre, lo addita quale principe dei clavicembalisti italiani.

Nella prefazione all'edizione viennese delle opere di quest'autore, lo Czerny reca su Domenico Scarlatti il giudizio seguente: " Le numerose sue composizioni per pianoforte sono degne sotto ogni riguardo di venir conservate sia per la loro caratteristica originalità, superiore ad ogni variazione di tempo, sia per quella naturale e serena freschezza di vitalità che è propria di un' arte allora nella pienezza delle sue forze giovanili. Infine (e questo è il lato essenziale) per il grande giovamento che il loro studio può ancora attualmente arrecare ad ogni pianista „.

E le parole dello Czerny non hanno nulla di esagerato. Si è gridato contro la scorrettezza di alcuni passaggi, che in fondo in fondo si riduce a libertà spesso consentite ai virtuosi: ed a favore di quest' ultima ragione milita l'esistenza di uguali irregolarità nelle opere pianistiche di quel colosso che fu Haendel. Ma accanto alla libertà nell' andamento delle parti, quanta finezza d'arte nella condotta, quale gusto nelle trovate melodiche, quanta efficacia nell' armonizzazione! Sopratutto il vero spirito italiano chiaro, sereno, nettamente delineato nelle sue forme molteplici, brilla di luce purissima nelle opere sue. Quella sana giocondità che rilevammo nel capitolo riservato all'*Ambiente*, quella lucidezza di visione che notammo nel *Saggiatore* del Galilei, qui ha il miglior riscontro.

Venne osservato che il buffo sembra essere la prerogativa degli italiani, come l'arguzia è nota caratteristica dei francesi e la profondità del pensiero filosofico distingue le razze germaniche. Così nel riso dell'opera buffa napoletana scintilla una parte di quel sole giocondo che scherza colle acque, olezza un alito di quella fragranza che s'alza dai giardini fioriti, ci innonda un attimo di quella gaiezza infantile che si manifesta nei giuochi dei fanciulli seminudi correnti sulle spiaggie.

Quando per contro ride la musa francese, spesso il suo labbro ha sottintesi pieni di gentile malizia: e lo scherzo germanico rivela una calma malinconica dello spirito, ove la giocondità della commedia goldoniana è attristata dalle luminosità d'un sole sbiadito. Sulle nostre scene la buona *Colombina*, linda e piacente nella semplicità dell'abito popolare, ride e passa via. Sul palco del *café-chantant*, la *divette* tutta ninnoli e fronzoli, ride — e mostra le calzette di seta. Nel nord lo scherzo più profondo ride ancora — ma spesso il motto di spirito sembra uscire dalla bocca di Amleto.

Così fra noi la musica ride serena, e poi s'acqueta: in Couperin ride, e danza in mille moine smorfiose: in Emanuele Bach sorride.

Felicissimo, a questo riguardo, è Domenico Scarlatti, ove la giocondità tratto tratto sembra preludere al futuro *Scherzo* classico. Così in una pagina terribilmente pianistica, ove le difficoltà di meccanismo dimostrano l'immensa virtuosità dell'autore, Hans de Bülow trovava il vero precursore di Beethoven (1): nè questo giudizio sembra arrischiato quando si abbia riguardo al brio, alla finezza di fattura, all'effetto incontrastabile di tale creazione.

---

(1) È, nella raccolta di Hans de Bülow, il pezzo in *Fdur*, *Suite* II, n. 6.

Nelle varie fasi del presente studio venne rilevato ad ogni istante il genere speciale delle risorse che il clavicembalo forniva allo studioso. La sua tastiera, agilissima, prestava il gioco migliore ai passi rapidi e luminosi, ai trilli ed agli ornamenti: ma si rivelava inetta a creare larghe e prolungate sonorità, la cui ricerca spingeva i virtuosi ad abusare fino alla nausea di quegli *agréments* e *pincés* e *flattés* che formarono la preoccupazione della scuola francese.

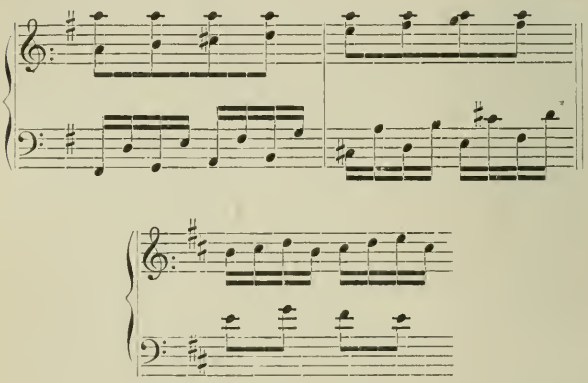
Quindi ad un ricco melodista qual era lo Scarlatti, si presentava netto il problema del sostenere i suoi canti sopra uno strumento, privo della necessaria sonorità. Il senso musicale nostro, amante della semplicità e meno lezioso del gusto di Francia, la ricchezza naturale del canto lo guidavano a sfuggire gli inutili ornamenti: e quasi per forza si accelerava il tempo ed, a ciò cooperando l'acrobatismo del potente virtuoso, si giungeva a quegli *allegri molto*, a quei *prestissimo* che accrescono brio all'assieme e formano una delle caratteristiche del nostro autore.

Con ciò si ha una prova novella dell'enorme cammino percorso dall'arte della tastiera a becco di penna. In poco tempo le larghe sonorità degli organisti si sono trasformate: ormai l'arte nuova del clavicembalo batte un cammino proprio e indipendente (1).

Anche senza voler regalare ai ricchi, si può qui osservare che Scarlatti, in alcuni punti, rappresenta uno sviluppo musicale quasi superiore a quello affermato dallo stesso Emanuele Bach. Questi infatti ebbe il vantaggio di scrivere musica incensurabilmente pura; ma,

(1) Interessanti, sotto questo punto di vista, sono gli studi già citati del Weitzmann sulle forme delle antiche composizioni per clavicembalo, *Nuova Gazzetta musicale di Lipsia*, t. 52.

in compenso, la sonorità risultante dalla disposizione dei suoi accordi per clavicembalo appare talora deficiente. Di più nei pezzi lenti egli abusa di ornamentazioni accessorie all'idea, dal che rifuggiva sempre l'autore su cui ci veniamo indugiando. Stretto dalle necessità che il virtuosismo spesso gli veniva imponendo, cadde anch'egli in quelle scorrettezze che nello stesso Haendel offesero i compilatori delle posteriori raccolte: onde incontriamo passi simili a questi, che nelle edizioni vennero per lo più ritoccati (1).



Quando tuttavia pensiamo alle licenze del virtuosismo, alle gemme in queste pagine raccolte, di buon grado scordiamo la critica per abbandonarci a schietta ammirazione: tanto più che le innovazioni sue si estendono anche all'intima struttura del pensiero musicale, spogliandolo a grado a grado di quell'ultimo arcaismo che la genesi delle composizioni per tastiera gli aveva impresso. Inoltre la forma della *Sonata* che sempre più

(1) Vedi Hans von Bülow, pref. citata.

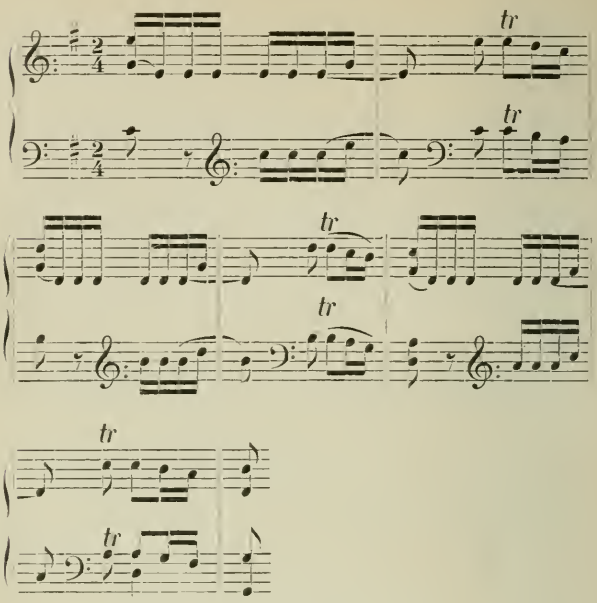
si delinea, ed il cui " primo tempo „ è vera gloria italiana, con lo Scarlatti assurge stabilmente all'uso del doppio tema; ed unità di sentimento regge l'ispirazione del tutto, come nei modelli più perfetti vedremo stabilirsi dalle ulteriori elaborazioni estetiche.

Inteso a far brillare tutte le risorse dello strumento prediletto, poco usava questo autore gli Adagi, alla cui lentezza non rispondeva l'imperfetta vibrazione delle corde. Abbondava invece di armonie piene, la cui disposizione per le dita lo trascinava talora alle licenze notate: ed evitava artisticamente i trilli ed i giochetti coll'accelerazione del tempo e coll'uso sapiente di incrocî di mano, intesi a ravvivare nelle rapide alternative la scarsa sonorità del clavicembalo.

Questa sua caratteristica lo rese celebre, e costituisce ancora attualmente gravi difficoltà per il pianista. L'interpretazione delle sue opere non si affronta mai a cuore leggero: ed ai " Concerti storici sulla letteratura del pianoforte „ tentati fra noi in un' accolta di artisti, ebbi a convincermi dell' immensa difficoltà che in tali piccole pagine stanno racchiuse. Render ora, con la leggerezza propria all' antica tastiera, quest' aggrovigliarsi di posizioni non è opera da tutti: e la meraviglia più profonda segue la prima sorpresa nel pensare alla grandezza raggiunta da un'arte giovane in quelle epoche passate.

Vedremo più tardi (1) con Rameau dichiararsi in apposita trattazione l'utilità di questi incrocî di mano: qui frattanto ne vediamo l' apogeo. Così nella *Toccata* (pag. 6, ediz. Bülow) troviamo frequentissimi questi passi:

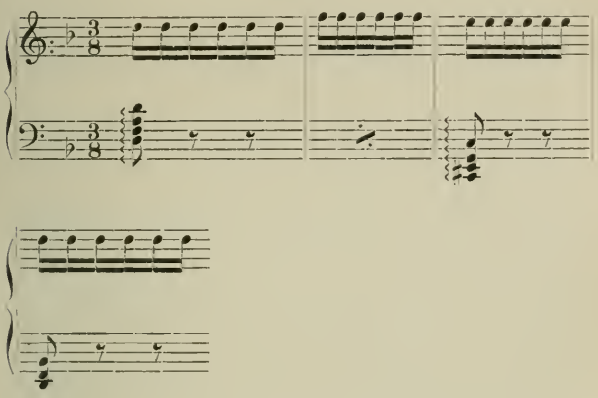
(1) Libro III, § 6.



che eseguiti in un " Allegro con brio, quasi presto „ con la foga tradizionale dello Scarlatti, dispensano da note speciali sullo sviluppo omai acquistato della digitazione pianistica.

A questo riguardo bisogna notare che l'autore nostro, fecondissimo, scrisse per il proprio studio: ed un aneddoto della sua vita lo dimostra in modo positivo. Coll'età era egli divenuto grasso all'eccesso, e la rotondità del ventre più non gli permetteva quegli incroci brillanti ed arditissimi di mano da cui l'arte sua era caratterizzata. Ora per l'appunto le opere scritte in quell'ultimo periodo appaiono assai più semplici che non le prime: il che dimostra che egli realmente eseguiva quanto notava, e l'acrobatismo dei passaggi adottati era in rapporto con l'agilità sua meravigliosa.

Nel terminare questi cenni, noterò la perfezione cui il meccanismo della ripetizione d'una stessa nota era giunto con lui: del che troviamo esempì nel terzo numero della raccolta più volte citata, i quali possono dar luogo a speciali considerazioni.



Anzitutto, la leggerezza e la secchezza di suono nel clavicembalo dovevano comunicare una grazia speciale a questi passi, ove è finemente evitato il cincischio sonoro delle altre scuole. Secondariamente poi si potrebbe forse in tali opere vedere un lontano ricordo dell'influenza spagnuola — dovuta alla lunga permanenza dello Scarlatti in Spagna e Portogallo — che lo spingeva ad imitare i generi per mandolino. Che se poi da questi primi numeri — per attenermi alla stessa raccolta esaminata — si passa alla famosa *fuga del gatto* ed al *prestissimo* finale, ci si trova dinanzi ad opere non solo di virtuosismo mirabile, ma ancora di squisita fattura: e la critica cede il campo all'ammirazione più sincera.

*
* *

Con lui si chiude la curva ascendente della produzione italiana per clavicembalo. " Una prodigiosa varietà nella natura delle idee, una grazia incantevole nella melodia, un vero valore nella fattura: tali — al dire d'un illustre trattatista — i meriti di questo virtuoso insigne „. La sua fecondità fu straordinaria, tanto che l'abbate Santini, di Roma, possedeva 349 opere di Scarlatti per la tastiera, e non tutto il tesoro del maestro era stato da lui raccolto. Tra le edizioni moderne, va ricordata quella dello Czerny contenente ducento pezzi per pianoforte di Domenico Scarlatti (Vienna, presso Haslinger, 1839). Più accurata risulta la splendida raccolta del Farrenc nel *Trésor des pianistes* (oltre a cento pezzi) cui si può aggiungere l' altra citata di Hans de Bülow. Il buongustaio troverà altre edizioni presso Breitkopf ed Härtel (sessanta sonate), Köhler (dodici sonate e fughe), Schletterer (diciotto), André (ventotto), oltre a quelle di Pauer (*Alte Meister: Alte Klaviermusik*) e Peters (*Alte Klaviermusik*). Ottima quella recentissima del Ricordi, curata dal Cesi.

Così il genio italiano, cui la musica moderna deve i modelli migliori della polifonia corale e le ardite innovazioni del melodramma, raggiungeva altezze superbe anche nell' arte della tastiera: e con schietta impronta originale seguiva quel moto comune degli spiriti che, con sincronismo mirabile, suscitava contemporaneamente i più acclamati campioni del clavicembalo.

§ VI.

I SUCCESSORI

Sul primo grado di questa terza parte sta un musicista che, pure considerandosi quale uno tra i maggiori della scuola napoletana, non fu tuttavia operista: cosa non comune in tempi ove il dramma musicale, sorto in Italia, già aveva trovato appoggio ed incremento in tutta una coorte di melodisti che popolarono il mondo delle loro *arie* squisite. Ora Francesco Durante (1), allievo di Greco e di Alessandro Scarlatti, e maestro degli operisti più celebrati, nella ricca mole delle sue creazioni non accluse mai opere teatrali; e vive per noi di vera gloria solo per l'eccellenza delle composizioni sacre e pei gioielli affidati alla tastiera.

A ciò, oltre alla natura sua riserbata e religiosa, contribuirono le condizioni di vita assai diverse da quelle di Domenico Scarlatti con cui ebbe comuni le tradizioni d'insegnamento e quasi l'anno di nascita. Di modesta famiglia, aveva egli studiato al *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo* in Napoli, ove gli fu maestro Gaetano Greco. Passato quindi a Sant'Onofrio, si era perfezionato col grande Alessandro Scarlatti; e, sia che realmente

(1) Nato a Frattamaggiore nel reame di Napoli il 15 marzo 1684, morto il 13 agosto 1755. Una buona raccolta di opere sue per clavicembalo venne stampata da Rieder-Biedermann, a cura di H. M. Schletterer.

si recasse a Roma, ad apprendervi le tradizioni di quella scuola con Pasquini (1), sia che ne avesse studiato a lungo i modelli, sta il fatto che traccie d'influenza romana appariscono in ispecie nelle opere religiose e rivelano la conoscenza ch'egli ebbe della grandezza di essa.

Tra i meriti suoi, si nota quello d'aver formato tutta una coorte di allievi, illustri nella storia dell'arte napoletana, quali Traetta, Vinci, Jommelli, Terradeglias, Sacchini, Piccinni, Pergolesi, Paisiello: e fra tanta gloria futura egli, divenuto insegnante nel Conservatorio di Loreto, traeva modesta la vita.

S'informa l'opera sua profana a quell'indirizzo caratteristico nella scuola di clavicembalo italiano, ove l'idea basta a se stessa, nè ammette il lusso d'eccessivi ornamenti. Il tessuto armonico, ricco e sostenuto nelle composizioni sacre, è nelle pagine di clavicembalo corretto, con tendenza constante a lasciar primeggiare l'invenzione melodica: che se questa talora non sembra assolutamente nuova, sa a tempo e luogo valersi di geniali artifizî tecnici, per ridestare l'attenzione languente nell'ascoltatore. In altri termini, per chi ammette la teorica d'ambiente, i tempi e le circostanze di vita sembrano maturare quella prossima fioritura del vero e puro gioiello melodico, che troverà il suo apogeo nel Pergolesi: onde, anche nei meno ricchi, l'ispirazione ha momenti felici.

Nell'aurea raccolta dei suoi lavori, la parte pianistica è rappresentata essenzialmente dai *Partimenti per cembalo* e da *sei Sonate*, su cui ancora una volta richiamo le osservazioni mosse sul significato del titolo *Sonata*

(1) Tale viaggio venne negato; v. VILLAROSA, *Memorie dei compositori del regno di Napoli*, 1840.

a quell'epoca. Sono *Suites* interessanti sotto il rispetto della tecnica pianistica, degna di un abile virtuoso della tastiera, e più ancora sotto quello della struttura, largamente ispirata al crescente bisogno di sviluppi tematici. Scompaiono le antiche forme, contemplate nei gravi preludî che ci si offrivano negli incunaboli, e dovute al faticoso lavorio inteso a piegare gli ideali del genere corale alle nuove esigenze. La tecnica raffinata concede di molto osare, anche con modesto bagaglio melodico; e l'interesse continuo destato dall'ente sonoro, che in guizzi e giochetti passa imitandosi dall'una all'altra mano, vela sapientemente le parziali lacune, cui la scarsa vibrazione delle corde poteva dar luogo sul cembalo antico. L'abbellimento, che tratto tratto apparisce, per lo più si limita al trillo, o con grazia sobria s'innesta all'idea.

Finalmente là dove la forma tipica del modello scolastico è direttamente affrontata, come, ad esempio, nello *Studio-fuga in do minore* o nei *Divertimenti a canone*, la sapiente freschezza della trattazione sembra preludere ai migliori saggi avvenire: e genera nuova simpatia per questa bella tempra di studioso e d'artista, intorno al quale tanta calca si stringeva di forti e geniali allievi.

Simili pregi appariscono in Domenico Zipoli (1) troppo dimenticato, ed autore di pregevoli pagine, ove gli studi d'organo e di clavicembalo hanno un trattatista fine, esperto, rotto ai molteplici artifizî della tastiera. Le cronache del tempo sono piene di elogi, a lui tributati: dal che si può riconoscere quanto fosse apprezzato il vero merito di tali artisti, cui conferiva un fascino speciale la preoccupazione costante e l'intelligente ricerca

(1) Sono incerte le date. Nacque a Mola, secondo alcuni, nel 1675, secondo altri nel 1687.

della chiarezza e del contenuto melodico, innata nel ciclo napoletano.

Fu lo Zipoli organista nella chiesa dei Gesuiti a Roma, ove dovette aver campo ad attingere nuove tendenze e nuovi elementi nelle larghe tradizioni del passato: ciò, per lo meno, sembra apparire dalle *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, edite in Roma del 1716 e divise in due parti.

Ebbi agio, alla Mostra di Santa Cecilia nell'Esposizione di Torino, ad esaminare l'opera, che mi parve chiara sotto ogni rispetto ed interessante, in ispecie per il contenuto particolare delle composizioni per clavicembalo, nella seconda sezione. Sono preludî, allemanne, correnti, gighe, sarabande, partite, in cui il virtuosismo del pianista trova buon gioco per esercitarsi, senza cadere nei fronzoli del manierismo ornato.

Prima d'ora discorrendo dei precursori, notai l'influenza del violinista sul nuovo stile che si veniva sviluppando per la tastiera. A quello stesso modo che un organismo, ancora incipiente, meno spiccata dimostra la propria individualità, e più facile piega sotto l'influenza esteriore: così la giovane scuola pianistica obbedisce alla nuova necessità, ed inconsciamente modella le sue forme su quello schema che ogni giorno le è presente nei concerti di violino e clavicembalo.

Esaminando infatti le opere dell'autore, su cui abbiamo arrestato lo sguardo, quest'influenza si manifesta così perspicua, che in una delle sue *partite*, composta di 12 variazioni, l'ultima suscita l'impressione di un duetto fra violino e clavicembalo, ridotto per la sola tastiera.

Ed ora dall'ambiente e dalla tradizione napoletana, Benedetto Marcello (1) ci rende a quella caratteristica

(1) Nato a Venezia il 1° agosto o il 24 luglio (secondo Busi e Chilesotti) 1686, morto a Brescia il 24 luglio 1739. Son note le

laguna, i cui figli nelle arti e nella politica tanto allora eccellevano. Altrove s'è notato il ricco patrimonio della scuola musicale veneta, ed il carattere profano da essa assunto di fronte al misticismo della città eterna: a tali principî è necessario ricondurci, per meglio comprendere lo sviluppo caratteristico di questa bella tempra musicale.

Benedetto Marcello, sconosciuto in sulle prime dal Mattheson, ha diritto nella storia dell'arte musicale a posto elevato; come quegli che, frugando fra i tesori dell'epoca, seppe raggiungere nella produzione corale una vera eccellenza. E la luce, che i *cinquanta salmi* su lui riversano, legittima il posto d'onore concessogli fra i grandi della tastiera, sebbene scarsa riesca la mole delle opere sue in questo campo mondano, e d'assai inferiore al merito della produzione corale: perchè le più semplici manifestazioni di chi apparisce dotato del dono misterioso, che si appella genialità, interessano ed attraggono l'osservatore, come lati novelli d'un luminoso poliedro. Molto, per chi amasse rilevare i contrasti, vi sarebbe a dire su questo nobile patrizio veneto che, fra il trionfo del nuovo elemento profano, invadente omai la musica italiana, sembra inneggiare felicemente ad ideali di polifonia corale, e nell'*Estro armonico*, dal 1721 al 1725 circa, accarezza le forme più pure della sacra composizione. Allievo del Gasparini, dotto di quanto la scienza musicale a quei tempi conosceva, poco più che ventenne dettava il *Trattato dell'arte armonica*, coltivava i rami più disparati dell'arte nostra, si impratichiva nella tecnica della tastiera. Fioriva a quei tempi Venezia per eccellenza di artisti e ricchezza di musici scienziati:

---

biografie del SACCHI, *Vita di Benedetto Marcello* (1789); del BOITO (*Great Musicians*, 1881); del BUSI (1884). Cfr. BELLAIGUE, *Trois maîtres d'Italie*: II, *Marcello* (*Revue des deux Mondes*, aprile 1895).

tantochè nella costoro consuetudine il gusto delle masse a grado a grado si affinava, conservando luminose le tradizioni di gloria affermate dal Willaert e mantenute attraverso alla nobile falange della scuola veneta. A quel modo che la città eterna serbava gelose le tradizioni del vecchio canto liturgico, e la Cappella pontificia manteneva proprî cantori e proprio sistema di scuola: così la Regina dell'Adriatico aveva propria e gloriosa cappellania a S. Marco, e nelle grandi feste politiche e nelle mistiche nozze del mare, dalle loggie annerite o dalla poppa annosa del Bucintoro, s'elevavano austeri i vecchi canti della veneta scuola, polifonici e largamente svolti in quello stile, che il Lotti aveva guidato alla perfezione. Dallo scorcio del seicento tramontante la tradizione in essa imperava: e quando le grandiose volute di quelle composizioni s'erano spente negli echi, una nuova vita musicale sorgeva per la laguna: e dalle case, dai canali perduti nuove armonie avvolgevano il passante, come ultima voce d'una grande repubblica che, minata da occulto malore implacabile, precipitava nella rovina estrema.

Nelle chiese, nei popolari ritrovi, attraverso alla voce inflessibile della ragion di stato, l'arte nostra parlava: e il lento mormorio della laguna sembrava recare nuovi ritmi alla stanca fantasia del compositore (1).

Quivi dopo la momentanea assenza che a Firenze l'aveva trattenuto in seguito alla morte del padre, dava opera crescente allo studio il giovane Marcello, fra l'Albinoni, il Caldara, il Biffi, il Lotti, il Porpora, l'Hasse,

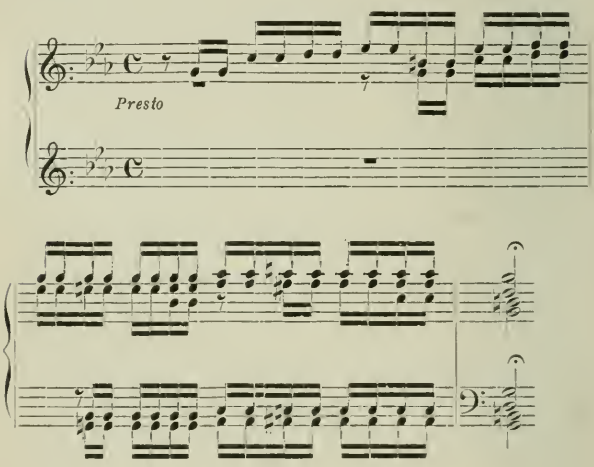
(1) Sull'ambiente veneziano, cui tratto tratto il racconto si riferisce, vedi P. G. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, ecc. *La Dogaressa di Venezia* (L. Roux e C., 1887). Inoltre, in genere, gli studî del Masi, *Parrucche e sanculotti* (Milano, Treves); *Il settecento in Italia*, di Vernon Lee; la prefazione storica al *Catalogo* di Taddeo Wiel, sui *Teatri musicali veneziani del settecento* (Venezia, 1897, Fratelli Visentini).

il celebrato Jommelli; nè ancora aveva tentato quel largo ciclo di operosa creazione, che doveva immortalarlo nella trattazione dei *Cinquanta Salmi di Davide*, parafrasati dall'amico suo Ascanio Giustiniani. Quest'ultimo lavoro gli valse la fama, la gloria, il nome di *Principe della musica;* ed il successo, ed un triste caso occorsogli, a quanto si narra, nella chiesa dei SS. Apostoli, valgono forse a spiegare l'abbandono in che egli lasciava d'allora in poi ogni altra produzione, per tutto dedicarsi a soggetti mistici e religiosi. Era il 16 agosto del 1728 quando, nella chiesa accennata, una pietra si spezzava sotto a' suoi piedi, precipitandolo nella fossa d'un sepolcreto; il che, a quanto si afferma, impressionava siffattamente quell'anima di artista, da consigliarla a svolgere il vasto saper suo nella sola glorificazione di Dio.

Così nascevano i *Treni di Geremia,* le tre *Messe a cappella*, i due *Miserere,* la *Salve Regina,* il *Te Deum*, il *Benedictus* ed il *Messone:* lumeggiando di nuova luce la produzione sacra del tempo, e serbando alta la tendenza d'una scuola, omai tramontante.

Per le nostre ricerche è interessante rilevare il carattere severo, non disgiunto dalla ricerca di effetti inerenti al puro virtuosismo, che riveste le sue produzioni per clavicembalo. Sono esse, come si osservava, opere della giovinezza, nè valgono ancora a delinearci un carattere. Tuttavia la severità che vi aleggia, ricorda il sano studio dei primi anni e la tendenza dell'autore a riposate e profonde meditazioni: mentre le difficoltà della tecnica pianistica accennano ad un forte esecutore, abile nelle risorse di quello che era ancora un povero stromento di fronte al progresso dell'oggi, e conoscitore dei pregi e dei difetti suoi, consistenti i primi nella rapidità e nettezza di suono, i secondi nel rapido spegnersi delle vibrazioni. Di rado orna Marcello, e per

lo più a malincuore: preferendo al giochetto sonoro la scelta di passi rapidi, ove l'immediata successione delle note e spesso la loro ripetizione valga a tener viva la risonanza della corda eccitata. Sotto al qual punto di vista ricordo la sua *Sonata in do minore*, che per la sveltezza del movimento, quasi coorganata col disegno, per il gioco continuo di consonanze imperfette, succedentisi in posizione svariata sulla tastiera, e sopra tutto per le note ribattute ad ogni tratto può rivelare la valentia pianistica di chi la tracciava, e dimostra chiaramente di essere nata per l'interprete, cui l'autore la destinava.



Il solo accenno al preludio, nella sua semplicità armonica, già dimostra chiara l'origine per tastiera a becco di penna; ed il successivo sviluppo, ottenuto con arte e sano effetto, doveva acquistare uno speciale incanto in quei suoni aridi, per natura loro staccati, richiedendo in pari tempo tecnica e resistenza non comune. Gli stessi

salti, gli stessi giuochi, l'uguale risorsa ottenuta con la ripetizione del suono trovo nella *Sonata in sol minore*, alleggerita come questa da convenienti riposi e rientrate del disegno che, dividendosi fra le due mani, esige equilibrio e perizia. Anzi, sino ad un certo punto si può ritenere che il clavicembalo, su cui i larghi accordi dati di posta e tenuti poco risuonavano, obbligasse l'esecutore a tecnica più rapida e, quindi, favorisse anche nei dilettanti quel virtuosismo della mano sinistra, che nell'epoca nostra è spesso un pio desiderio: mentre la maggiore leggerezza di tocco, ove non era concesso variare la potenza del suono colla mutevole poderosità dell'attacco, rendeva più facile ed obbediente la mano alle rapide digitazioni. Così, per lo meno ci si spiega in parte la virtuosità quasi sbalorditoia di alcuni grandi in epoche, ove ancora imperfetta era la normale posizione della mano sulla tastiera: concorrendo il minore sciupìo di forza e l'esercizio necessario, a creare quelle doti, cui ora si tende per gioco riflesso di volontaria elezione.

Anche in queste *Sonate* riuscirebbe inutile ricercare quella triplice partizione, che si eleverà a regola in breve scorrere di tempo. La scelta poi del minore sembra ricordare ancora una volta le antiche tonalità chiesastiche, abbandonate per il regno del nuovo sistema e viventi per ultimo riflesso in queste forme dalle cadenze malinconiche e meno perfette. Anzi, troviamo nei due lavori accennati ommessa, nella chiusa, la terza dell'accordo minore, nei cui suoni concomitanti gli studî moderni hanno scoperto armonici dissonanti di fronte alla totalità dell'armonia risultante; il che era d'uso a quei tempi, ove le tempre musicali più squisite avevano già afferrato il carattere perturbatore di questo intervallo ed il senso di minor riposo, da lui conferito all'accordo perfetto minore.

È noto che combinando insieme due o più suoni, se essi hanno esattamente un ugual numero di vibrazioni, si sovrappongono in un tutto perfetto: ma se per poco il numero di queste varia, ossia è diversa l'altezza della nota resa, allora dalla fusione hanno origine altri suoni, detti per l'appunto *suoni di combinazione*, la cui altezza è data dalla differenza fra il numero di vibrazione delle note insieme combinate. Siamo, in altri termini nella *teorica del terzo suono* che divinata dal nostro Tartini, doveva trovare il suo pieno sviluppo negli studî recenti dell'Helmholtz. Ora, esaminando i suoni di combinazione sviluppantisi nell'accordo perfetto minore, troviamo che il primo armonico produce nel basso la *sesta* della fondamentale, ed il quarto la ripete all'acuto: il che, recando nell'accordo un suono perturbatore estraneo all'armonia, sembra trasformarla in un complesso dissonante, e contribuisce a creare quel carattere vagamente inquieto, che a noi appare malinconico, e simboleggia un minor senso di riposo e d'appagamento.

Ad evitare ciò, per lungo spazio di tempo i compositori sembravano fuggire le chiuse in minore; o, quando ciò fosse richiesto dalla ragione armonica dell'opera, ne toglievano la terza, fonte della combinazione dissonante. Ciò si faceva nel periodo preparatorio che prelude a Sebastiano Bach: ciò si ripete spesso in Mozart: ciò finalmente apparisce ancora nell'epoca nostra, ove le composizioni in minore chiedono ad imprestito, nella chiusa, l'accordo fondamentale al modo maggiore.

Frattanto ci avviciniamo a grado a grado ai tempi in cui il dottor Burney, lasciando Parigi spoetizzato dalla povertà del gusto musicale, verrà fra noi a ricercare le tradizioni della bell'arte; e troverà in piena fioritura il virtuosismo della scena. Quel gaio e sereno spirito italico, ove canta parte del nostro bel sole e degli ubertosi vigneti, trionfava nell'arte mondana, stanco

omai di inneggiare nei mottetti alla sapienza divina: ed a quel modo che il cinquecento non conobbe freddi preraffaelliti, così la musica del settecento a piena gola esalava il suo poema di giovanile freschezza e di vita, senza conoscere ricorsi e palestriniane imitazioni. Notava Vernon Lee l'ingiustizia dell'accusa mossa al carattere profano della musica sacra settecentista: e l'osservazione sua colpiva nel giusto, non potendosi pretendere da un periodo qualsiasi della storia quei pensamenti, che formano il fondo proprio ad epoche diverse. A quel modo che nelle pitture dell'epoca i santi e le vergini abbandonano spesso la mistica espressione contemplativa per assumere più umane parvenze, così l'adorazione del passato si muta nell'inchino galante della società settecentista: e sotto le volte gravi della chiesa nello stile concertante risuona parte di quel gaio e spontaneo diletto, che nelle piazze e pei trivii chiama il popolo alle rappresentazioni musicali. Dove i severi artifizî della polifonia corale avevano tuonato un giorno, ora cantava lo stile concertante e trionfavano i Pacchierotti canori: mentre l'arcata poderosa e la cavata sentimentale dei Bertoni e Vivaldi e Veracini e Tartini e Pugnani spargeva all'intorno un fascino arcano nell'oasi degli *a soli*.

Se tali erano le manifestazioni dell'ambiente sacro, facile riesce arguire la freschezza e la particolare leggerezza del ciclo profano, ove operarono quasi tutti i maestri di cui verremo discorrendo. Quel buon pubblico di mercanti e bottegai, che al tramonto lasciava il fondaco operoso e cercava divagazione piacevole ai teatri, non era punto diverso dal pubblico dell'ora presente; e all'opera grave e ricca di tutti i più sapienti artifizî preferiva spesso la debole e volgaruccia *burletta*, ove scoppiettava ancora lo spirito delle maschere, e tratto tratto sbocciava come fiore gentile il breve momento melodico

scritto per gli intermezzi della *Serva padrona* da un Pergolesi, o per l'*Arcifanfano re dei matti* da un Galuppi. Perchè poi il pubblico pagante è il tiranno dell'artista, e spesso ne forza i naturali talenti, così questi antefatti generali fino ad un certo punto valgono a spiegarci il bizzarro contrasto che ad ogni istante traspare dalle opere dell'epoca, ove ad una pagina severa, frutto di tradizioni indimenticabili, succede spesso un momento di leggerezza tutta nuova e mondana.

Lo stesso Nicolò Porpora (1), che ai precedenti segue per data, sebbene arido in genere nella musica da camera, appare figlio dell'ambiente per la freschezza e l'arguzia di alcune pagine, da cui la scienza profonda ed il vasto sapere musicale sembrano giocondamente alleviati. Era egli uscito dal Conservatorio della Madonna di Loreto, ove gli furono maestri il Greco, il Mancini, il Perugino: e mentre le messe, i salmi, i mottetti suoi gli procuravano bella fama nel mondo musicale napoletano, all'opera volgeva gli sguardi inquieti, accarezzando gli ideali del bel canto profano e fondando quella scuola celebrata, che doveva produrre fra gli altri la Mengotti, la Gabrielli, la Molteni, il Farinelli, il Salimbeni, il Caffarelli, gloria dell'arte loro. A lui ricorreva l'Hasse nel 1724, per approfondirsi nelle musicali discipline; e le fioriture del canto, giunto omai a rara altezza nel Farinelli, colpivano per la immensa novità la corte viennese. Senonchè la leggerezza di quest'arte, troppo ricca di lenocinî ed abbellimenti, poco sembrava interessare Carlo VI nuovo alle giocondità della scuola italiana: di che più tardi si prendeva il Porpora una spiritosa rivincita, scrivendo un Oratorio per il monarca, e trillando ostinato

(1) Nato a Napoli il 19 agosto 1686, quivi morto nel febbraio 1766. V. VILLAROSA, op. cit.

nella fuga finale. Il nome crescente gli aveva procurato la nomina a direttore del Conservatorio dell'Ospedaletto a Venezia: la fama della sua scuola di canto lo faceva chiamare a Dresda, quale insegnante presso la principessa di Sassonia, Maria Antonietta: i trionfi ottenuti nel campo operistico decidevano gli antagonisti di Haendel a chiamarlo in Londra, per dirigervi il nuovo teatro dell'opera italiana: e, dopo alcune traversie, finalmente col concorso del Farinelli e del Senesino al teatro di Hay-Market egli nuovamente trionfava.

Così, di lavoro in lavoro, dopo lunga permanenza a Londra, tornava egli in Italia tra il 1737 ed il 1738, da cui passava a Vienna, e riceveva tra gli allievi il giovane Haydn. Rivedeva infine la patria sua, quivi chiudendo la vita laboriosa, ricca di studio e di chiare produzioni.

Ricordai l'aneddoto relativo a Carlo VI perchè esso è caratteristico, di fronte alle osservazioni già fatte sulla sobrietà tradizionale della scuola nostra. È duopo ricordare la differenza esistente fra l'indirizzo della scuola di pianoforte e di canto: quella, fra noi, amante dei passi rapidi, delle successioni guizzanti dall'una all'altra mano, epperciò ricca della sua stessa energia di movimento: questa, per contro, tendente alle larghe emissioni di voce, ove l'anima dell'artista sembra quasi esalare la sua potenza passionale suggestiva in serene movenze. Quindi, quel virtuosismo che nelle opere per pianoforte appare spiccato negli incrociamenti di mano alla Scarlatti e nei guizzi rapidi e difficili, tende a cercare uno sfogo speciale, nel canto: e lo trova negli abbellimenti, nei giochi fantasiosi da cui il primo tema è abbellito, e che attraggono il cantante come espressione di una potenzialità e sicurezza, rara a raggiungersi. È quasi un ritorno alle tradizionali *fleurettes* del *discantus* passato, è la riproduzione del lusso d'ornamenti con cui l'usi-

gnuolo varia la strofe del canto: ed ancora una volta conferma quella tendenza ad ornare, che troverà il suo trionfo sulla tastiera couperiniana, nè sempre nasce da reale bisogno di prolungare le scarse sonorità dello stromento.

Per noi la tecnica poderosa del Porpora brilla spiccata nelle fughe per clavicembalo, ove il trillo apparisce solo nei momenti essenziali, scelti con giudiziosa parsimonia, e l'intreccio sapiente della polifonia è con giusto criterio distribuito secondo le esigenze della digitazione. È duopo tuttavia ricordare che per lui, come per Marcello, la tastiera fu confidente discreta nei momenti di ozio, non compagna inseparabile e, talora, consigliera di nuovi trovati: onde la gloria raggiunta in altri ram soverchia quella ottenuta sul clavicembalo, e ricorda le osservazioni mosse sulle generali tendenze di questo periodo. Quanto più ci allontaniamo dal virtuoso perfetto, raffigurato per noi in Domenico Scarlatti, tanto più le menti sembrano specchiarsi in nuovi ideali: la virtuosità dei violinisti spesso attrae nella sua orbita luminosa il compositore: le forme teatrali s'impongono: finchè, nello scorcio del periodo che lo studio presente abbraccia, il pianoforte ha nel Clementi un nuovo e sapiente legislatore.

All'ugual periodo di transizione appartiene il padovano Giuseppe Antonio Paganelli, accompagnatore dapprima di una cantoria ad Augsbourg, quindi direttore della musica di camera presso la corte di Spagna. Operista, scrittore di terzetti e quartetti per archi e clavicembalo, ci conduce egli a Giambattista Pescetti (1), allievo del Lotti, autore di opere teatrali applaudite e di solida musica da chiesa. È noto che l'Hasse, udendo una

(1) Nato a Venezia nel 1704, morto nel 1766.

messa del Pescetti ancora giovanissimo, rimaneva colpito — *si vera sunt exposita* — dall'impronta speciale di solenne grandezza: ed esprimeva il suo compiacimento col dire che all'autore " la natura aveva abbreviato il cammino dell'arte „. Seguendo l'uso dei tempi, ove il nome musicale italiano trionfava all'estero, egli si recava a Londra nel 1737: ed a questo periodo della sua vita appartiene l'opera *Il vello d'oro*, la cui *ouverture* si trova edita dal Walsh. Ventiduenne appena, si era dato al teatro in Venezia, che ad ogni tornare d'anno applaudiva qualche nuova produzione scenica del giovane compositore. Frutto del nome acquistatosi fu la nomina ad organista della cappella di S. Marco, ch'egli ottenne, tornato in patria, nel maggio 1762: e nove sonate per clavicembalo, pubblicate a Londra del 1739, attestano la sua abilità sulla tastiera, ricordandolo tra i cultori del vecchio strumento e gl'inconsci scrittori per il nuovo pianoforte a martelli.

Continua in questi autori la tradizione veneta già accennata e si manifesta potente l'influenza di quel glorioso centro musicale che, a brevi intervalli, suscitava artisti insigni e musicisti dottissimi. Perchè, ove un primo luminare sorge, a lui con amore infinito tendono gli spiriti, in lui ricercano una meta novella gli studiosi, lui tentano imitare i giovani: onde a poco a poco l'ambiente si satura di una sola tendenza, un'unica preoccupazione pervade coloro, che d'arte abbiano qualche sentore: e l'uso e la tensione d'un solo elemento coll'esercizio lo rafforza, preparando un momentaneo splendore — cui dovrà poi seguire la decadenza fatale dopo i più gloriosi periodi. Così al Pescetti, nella rapida corsa nostra attraverso i virtuosi della tastiera, segue nell'ambiente veneto un altro operista, pure allievo del Lotti, e celebrato per molti trionfi sulle scene italiane. Il

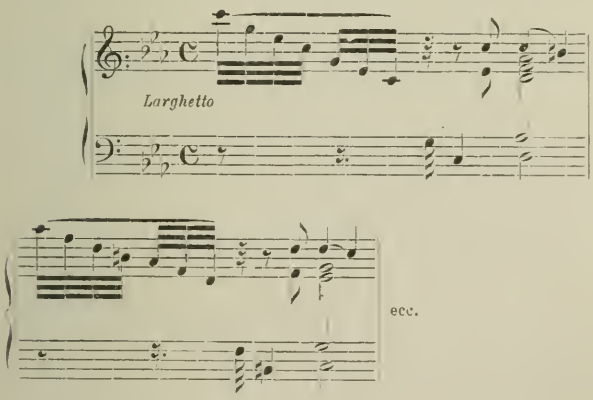
Buranello o Baldassare Galuppi (1), cantato nei versi di Roberto Browning e celebrato quale capo dell'opera buffa, da umile origine era a grado a grado salito alla carica di organista nelle chiese di Venezia. Solennemente fischiato a Vicenza, del 1722, nell'opera *Gli amici rivali*, per intromissione di Benedetto Marcello entrava nella scuola del Lotti, e tanto progrediva, da riunire in sè pregi reali e solidi di compositore e virtuoso. Dal 1729 in poi la sua gloria si viene stabilmente affermando: nel 1762 è elevato alla carica di maestro di cappella in S. Marco: ed il nome suo tanto si stende, che Caterina di Russia a sè lo chiama. Tornato in patria, non trascura il lavoro: lasciandoci, fra gli altri, buoni modelli per clavicembalo, ove una certa castigatezza di andamento ricorda la sana scuola, e l'originalità del disegno tratto tratto rivela quel melodista geniale, le cui opere innamoravano i pubblici della penisola.

Col crescere dei tempi la grande parabola dell'arte nuova s'è venuta allargando, ed il clavicembalo domina da sovrano le forme d'un proprio stile. La *Sonata* comincia a delinearsi nella sua vera struttura, cui da anni han preluso i precursori: nè più cela quella congerie capricciosa di pezzi, per lo più derivati dalle danze popolari, ove unico vincolo era il concetto dell'uguaglianza di tonalità. Nell'opera del Galuppi, come in quelle che nei tempi suoi si producono, è già un sano sapore di modernità che tratto tratto incanta: le parti tendono

(1) Nato a Burano il 18 od il 6 ottobre 1706, morto a Venezia il 3 gennaio 1784 secondo il Riemann, o nel 1785. Un buono studio bibliografico sulla sua produzione drammatica si trova nella *Rivista musicale italiana* (Bocca, editori), anno VI, fascicolo III; *Baldassare Galuppi (1706-1785) par Alfred Wotquenne.* Vedi Pompeo Molmenti, *Il Buranello*, *Gazzetta musicale di Milano*, n. 6 e seg., 1899. Fra le sei *Sonate* che a lui dobbiamo, tre furono pubblicate dal Pauer; v. inoltre l'*Arte antica e moderna*, ed. Ricordi.

talora ad arrestarsi in veri accordi tenuti che meno male dovevano risuonare sui clavicembali perfezionati, e già nettamente richiedono il moderno pianoforte. Il passo rapido dà vita e luminosità al disegno, senza bisogno di eccessivi ornamenti, non sempre da lui disprezzati: e l'accordo pieno, talora impiegato, distingue netto queste opere dai cimelii d'epoche più strettamente connesse con la tradizione polifonica anteriore. Elegante poi e naturale succede sempre l'andamento delle parti, senza rifiutare quel momentaneo apparire di suoni unicamente destinati ad uffizio di ripieno, e frutto di maggiore e più moderna licenza. In altri termini, il ciclo profano è definitivamente padrone degli spiriti, e l'influenza della trattazione orchestrale tratto tratto è palese.

Ricorderò, a chi bramasse consultarne un saggio, una sua *Sonata* composta d'un *Larghetto*, d'un *Allegro* e d'una specie di *Presto,* ove la tonalità di *do minore* si delinea sul principio, è conservata nello sviluppo, e si arresta sull'accordo della dominante alla chiusa del primo tempo; segno dell'intima unione di questo coll'*Allegro* seguente. Il succedersi di accordi tenuti a passi rapidi,



spesso formati da semplici arpeggi — il che si trova frequente in quest'epoca di pieno sviluppo armonico — è dimostrato dall'esordio: le parti di ripieno poi corrono l'assieme, confermando le precedenti osservazioni. Esse non si trovano per lo più negli incunaboli, ove la rigorosità del contrappunto imperava: appariscono nei successori, ed in epoche, in cui la musica più che il giudizio dell'occhio mira a provocare il godimento dell'orecchio.

Un'oasi, a chi nell'arte ricerchi la profondità e le vaste vedute, si apre a questo punto nella storia musicale italiana per l'apparire del padre Martini, una tra le più gloriose figure del secolo scorso. Dall'oscuro silenzio d'un monastero bolognese la sua parola corre l'Europa, da tutti ricercata e con riverenza ubbidita: nelle storiche discipline lascia egli monumenti durevoli, cui tanta parte di notizie si attinge: nel *Saggio sul contrappunto* illumina ardue quistioni: in tutte le più diverse forme dell'arte musicale eccelle, colmandosi la lacuna della musica drammatica, a lui regolare d'un chiostro interdetta, per mezzo della ricca coorte di allievi che, dal Martini guidati, trionfano coi Rutini ed i Bertoni sulla scena lirica.

Giambattista Martini (1), illustrazione della scuola bolognese, è troppo noto come compositore, perchè torni qui necessario delinearne il carattere. La severità della vita monastica non sembra in lui avere spento la vivacità e la serena limpidezza d'una schietta tempra geniale: che anzi dal silenzio delle sue meditazioni erompono gioconde le manifestazioni melodiche, rivelando il fondo innato di umorismo italiano con le spiritose e sa-

(1) Nato in Bologna il 25 aprile 1706, e quivi morto nel 1784, 3 agosto, o, col Riemann, il 4 ottobre. Per notizie oltre ai dizionarii musicali v. LEONIDA BUSI, *Il padre G. B. Martini* (Bologna, 1891); C. VALLE, *Memorie storiche del padre G. B. Martini* (1785).

pienti trovate dei piccoli momenti corali, ove la bizzaria dell'ispirazione più bella apparisce nella veste perfetta. Sono talora apparenti futilità musicali, leggere come velo; ma all'esame tradiscono la solidità d'una struttura adamantina.

Per quanto concerne il clavicembalo, non v'è dilettante sul cui leggìo non siano forse passate quelle pagine limpide, tutte chiarezza sapiente, ove il pensiero musicale s'adagia senza sforzo in aristocratica veste. La distribuzione delle parti, sulla tastiera, guida naturalmente la mano a tradurre coi suoni il contenuto: è " la difficile facilità „ che raggiunge l'apogeo. A quel modo che, tratto tratto, nella severa polifonia corale non sdegna lo scherzo — erede in ciò dell'antica tradizione fiamminga — così spesso con la grazia ingenua della variazione orna i suoi temi: ed allora ci troviamo di fronte a quei giocondi passi melodici, ove il piccolo disegno proposto a grado a grado si orna ed accresce, senza perdere la propria quadratura o rinunziare al carattere fondamentale. In altri termini la sapienza che colpisce nei *Preludî* e nelle sue *Sonate*, imponendosi all'osservatore, ama nascondersi, secondo la tradizione crescente, dietro la semplicità di questo gioco, che tanto sembra solleticare la fantasia dei classici: e sono fioriture ed abbellimenti che col disegno iniziale si fondono, sviluppando dalle sue forme una latente eleganza.

Quando si pensa alla somma di lavoro spesa da queste tempre geniali, una profonda meraviglia ci sorprende, quasi non bastasse la vita allo studio indefesso. Per opera paziente resosi dotto, varcava il suo nome la stretta cerchia della città natale: e l'Europa intera studiosa con lui si teneva in rapporto di spirito, chiedendone i consigli, sottoponendogli le questioni d'arte, onorandosi d'essere da lui degnata d'una missiva. In lungo carteggio il Tartini gli propone i suoi dubbî sulla teo-

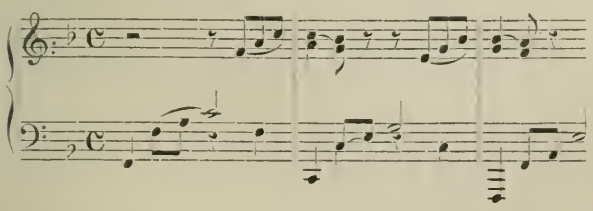
rica che doveva illustrarlo: Rameau gli comunica le ricerche ed i risultati ottenuti nello studio sugli accordi: Grétry lo inchina, Burney lo chiede di notizie, Vallotti, Agricola, Raff, Marpurg, Pepusch — per citare le personalità note nei generi diversi — lo venerano: e le fazioni di Piccinnisti e Gluckisti, nella disputa memorabile, al suo giudizio rimettono la decisione finale. Jommelli stesso dichiara il profondo vantaggio ottenuto dalla sua consuetudine: e Mozart ne ascolta la voce.

Dalla scuola, che il Martini fondava a Bologna, uscirono il Sarti, maestro del Cherubini, e l'abate Mattei, che al Rossini e al Donizetti tramandava le pure tradizioni del passato: ed è notevole questo legame che riunisce insieme due fra le più belle figure di dotti nel settecento tramontante, cui tanta gloria deve l'Italia, e così puri modelli la scienza musicale. Come ultimo dato, utile forse ad ambientare rapidamente lo studioso nelle tendenze, nello stile, nel carattere di queste opere geniali, ricorderò che la logica degli anni ci riconduce al periodo ove Carlo Filippo Emanuele Bach, applicando le formole già consacrate dal tempo, lancia nel dominio del pubblico la moderna *Sonata*. Il più chiaro modello della composizione con essa si afferma: e le mutevoli risorse di stile, sapientemente intrecciate, consentono alle creazioni per clavicembalo una varietà prima sconosciuta.

Un breve ricorso alle pagine precedenti consente di unire al nome del Porpora quello di uno tra gli allievi suoi che, dopo avere esordito nella brillante carriera del teatro, e con pieno successo, si riduceva nell'età più riposata quasi unicamente allo studio della tastiera, lasciando tra il pubblico londinese larga memoria di sano e vitale insegnamento. Pier Domenico Paradies o Paradisi (1) vive infatti, per i cultori degli studî nostri, di

(1) Nato a Napoli nel 1710 all'incirca, morto nel 1792.

ottima fama, dovuta a dodici *Sonate di gravicembalo*, dedicate a sua altezza reale la principessa Augusta. Osservava il Fétis che la data del privilegio per la stampa, firmato da Giorgio II d'Inghilterra ove le opere furono pubblicate, riconduce l'edizione al 1754 (una 2ª ed. apparve nel 1770); si tratta quindi, secondo ogni probabilità, di *Sonate* composte in quello stesso periodo d'incubazione che precedette la riforma bachiana, apparsa nel 1742. E, per verità, è in esse evidente l'aspirazione a volo maggiore, divisa dal Paradies coi contemporanei ricordati, e tratto tratto frenata dalla memoria delle passate tradizioni. Così nella *Sonata in do maggiore*, il vero *tempo di Giga* chiude l'opera nel caratteristico $\frac{12}{8}$: sopravvivenza di forme tipiche nella vecchia *Suite*, e di cui si trovano larghe traccie nei modelli migliori. La distinzione dei tempi non accetta ancora la nuova formola ternaria, passata dai rozzi tentativi degli incunaboli al meccanismo perfezionato della moderna composizione: ma, in compenso, la teorica dello sviluppo è sapientemente seguita, e la ripercussione del tema alla quinta superiore si eleva a regola, dopo l'usuale ritornello della proposta. La *Sonata in re maggiore*, costituita d'un primo *vivace* e d'un *presto in re minore* ha vaghezza ed eleganza di forme, ingegnosa meccanica, da cui risulta il fine conoscitore dello strumento. Notevole poi, su tutto, l'assenza di forme teatrali, che ad un operista dovevano facilmente balenare nell'opera di composizione. Ricorderò finalmente un certo



profumo di mondano romanticismo che da alcune pagine sembra sprigionarsi: come dall'*Allegro moderato* della *Sonata in fa maggiore*, ove il dialogo fra le parti, accennato sin dall'inizio, si mantiene con ingegnosa costanza attraverso al disegno e all'andamento generale, presentandoci quella trattazione che apparirà nei modelli della scuola strumentale e nelle manifestazioni dell'opera in musica. Sotto questo rispetto il Paradies appartiene a correnti nuove, e degnamente si vale del perfezionamento progressivo arrecato nella digitazione sulla tastiera.

Senza tentare confronti che non potrebbero reggere, l'ordine cronologico conduce a ricordare Domenico Alberti (1) *dilettante*, come reca l'edizione delle *Otto Sonate per il cembalo solo*, fatto a Parigi, ed allievo del Biffi e del Lotti per il canto e gli studî della composizione. Cantore fine, entusiasmava egli il pubblico romano con la grazia e l'arte naturale, affinate dall'esercizio: ed in quel settecento, ove la vita musicale per mille rivoli tra il pubblico si diffondeva, non è a dire quanto scalpore levasse l'abilità sua che anche sul clavicembalo resisteva ad ottima prova: tantochè la tempra geniale e gli studî tenevano desto il suo nome fra gli artisti, ed il Farinelli, stando al La Borde, ne apprezzava altamente la valentia di cantante. Era in quei tempi — e spesso avremo occasione a ricordarlo — vivo come ora ed innato nel popolo nostro il bisogno di cantare per sfogo di vita giovanile rigogliosa e naturale gaiezza: nè ancora la musica veniva posta a portata di tutti dai comodi metodi o dalle scialbe riduzioni. Così il dilettante trovavasi spinto su serio cammino, ove per poco bramasse penetrare i misteri dell'arte fascinatrice:

(1) Nato a Venezia verso il 1717.

e per clavicembalo non si scriveva senza un corso di studî. Speciale importanza assume poi l'Alberti, nella storia della tastiera, per il basso, che ancora attualmente reca il suo nome: rivelandosi la generalizzazione data dal chiaro dilettante ad una forma, le cui traccie ricorrono frequentissime nelle opere posteriori. A quello stesso modo che la polifonia primitiva, scomparendo a grado a grado, preparava i larghi accordi dati di posta o risonanti sul pianoforte moderno, così l'arpeggio dei virtuosi di clavicembalo, sostituendosi ai disegni contrappuntistici, già nelle prime forme reggeva l'andamento melodico affidato alla mano destra. Ora l'Alberti, semplificando ancora e facilitando il gioco dell'esecuzione, distribuiva spesso in andamento uguale e continuo gli accordi, arpeggiati in figurazione costante, alla mano sinistra, mentre la destra sviluppava il canto; col che si creava o, più esattamente, si diffondeva un mezzo, di cui si abuserà fino al disgusto nei periodi successivi.

A questo appassionato dell'arte segue il nome d'un vero maestro in Ferdinando Bertoni (1) allievo del Padre Martini nella scuola Bolognese. Sin dai primi anni della sua carriera artistica si era già vantaggiosamente fatto conoscere in Venezia come insegnante di canto e clavicembalo e come compositore: onde presto otteneva, il 27 agosto del 1752, il posto di primo organista in S. Marco, vincendo il concorso bandito e destando plauso in quanti d'arte intendevano. Era la musica in Venezia fiorentissima, come già si ebbe occasione di notare a proposito di Benedetto Marcello: nè solo sulla piazza di S. Marco si intrecciavano vaghe orditure melodiche,

(1) Nato a Salò il 15 agosto 1725, morto a Desenzano il 1° dicembre 1813. V. lo studio del Torchi, già citato, nella *Rivista musicale Italiana*, anno VII, fasc. 2 (1900).

o i gondolieri cantavano ottave del Tasso, o dai canali perduti saliva affascinante la voce di qualche esperto cantore: ma le classi dirigenti curavano al più alto grado il fiorire dell'arte, e lo Stato ad essa intendeva con sapiente oculatezza. Nelle grandi feste risuonavano composizioni corali della scuola veneta; tantochè, mentre il male sordo minava le fondamenta della gloriosa repubblica, nell'arte sua riviveva la passata grandezza, pura, solenne, immacolata.

Le scuole di musica per le fanciulle erano particolarmente coltivate negli istituti degli *Incurabili,* dell'*Ospedaletto,*della *Pietà*, dei *Mendicanti* che riappaiono vivi e ricchi d'attrattive nella luminosa descrizione fattane da Giorgio Sand in *Consuelo*: ed all'istituto dei *Mendicanti* troviamo verso il 1757 preposto il Bertoni quale maestro dei cori. Nota il Fétis come a tale periodo vadano attribuite le opere migliori da lui prodotte nel genere strettamente sacro e nell'oratorio: il che torna logico, vivendo egli nell'età sua migliore e fra vera cerchia artistica. È infatti unanime negli scrittori dell'epoca il plauso per le esecuzioni di queste orchestre e cantorie femminili, che Rousseau ammirava, e Beckford nel 1780 diceva sublimi, e Goethe insuperabili; finalmente è da notare che, fra le quattro scuole nominate, *I Mendicanti* eccellevano per istrumentiste: il che non riusciva inutile al maestro dei cori, cui si offriva modo a perfezionare la conoscenza dell'orchestra.

La sua vita di operista si affermava potente con l'*Orfeo,* rappresentato a Venezia (1776) sul libretto del Calzabigi già musicato da Gluck: e nuovi trionfi otteneva più tardi lo stesso spartito a Londra, ove la partitura veniva stampata in edizione di lusso — onore non concesso ad alcun compositore straniero, dopo Haendel. Tornato poi a Venezia, succedeva nel 1784 al Galuppi quale primo maestro nella cappella di S. Marco: ma i

tristi tempi che su Venezia s'addensavano, e la caduta della repubblica gli toglievano la direzione corale dei *Mendicanti* che cogli altri istituti erano soppressi.

La sua vita operosa lascia largo corredo di produzioni, fra cui si notano *Sei Sonate per cembalo* (Parigi 1780) e *Sei Sonate per cembalo con violino* (Berlino 1789). A queste opere si può estendere il giudizio dato sulle sue creazioni sacre e teatrali, ove si notò l'eleganza e la finezza superiori alla forza, la finitezza maggiore dell'originalità. Certo, nella crescente influenza germanica egli è fra i migliori e più saldi corifei dell'arte istrumentale italiana. " È in una nuova fase, nota il Torchi, che entra, con Ferdinando Bertoni, la musica da camera: nella fase in cui il sentimento predomina e la musica cessa di essere considerata astrattamente „. Che se poi si ha riguardo al rapido trasformarsi dello stile nostro, col mutare di vicende e di politiche aspirazioni, riesce meno strano il silenzio da cui oggi sono gravati nomi, un tempo così chiari. Dal fare solenne dei Lotti e Durante al sentimentalismo dei Jommelli ed al brio mozartiano dei Cimarosa e Paisiello è tutto un distacco: onde le generazioni man mano succedentisi, mutato lo spirito, mutavano indirizzo; nè facilmente comprendevano la parola degli autori passati.

E dappoichè si accenna allo sviluppo della scena lirica nel settecento, riesce opportuno accennare a Pietro Guglielmi (1), ai suoi tempi acclamato, emulo di Paisiello e Cimarosa, autore d' una sterminata quantità di melodrammi — se ne citano duecento — e musicista di valore indiscutibile. Allievo dapprima del padre suo Giacomo, maestro di cappella presso il Duca di Mo-

(1) Nato a Massa-Carrara il maggio del 1727, morto a Roma il novembre del 1804.

dena, si perfezionava al Conservatorio di Loreto sotto Durante: legandosi per tal modo alle schiette tradizioni di quella scuola napoletana, che anche nella storia del clavicembalo tende ad assorbire interi periodi gloriosi. È nota la poca attitudine o, forse più giustamente, la pochissima sua applicazione agli studî musicali, contro cui dapprima dovette lottare Durante: fatto questo non nuovo nella vita dell'artista in genere e del musicista in ispecie, e confermato ancora dal racconto del Baden che, sebbene contraddetto da Schlosser e Seyfried (1), tuttavia come compagno d'infanzia di Beethoven, merita pure una qualche attenzione. Ed egli pretende che il futuro sinfonista non volesse saperne, a tutta prima, della musica e del clavicembalo, ed obbligasse il padre suo alla violenza per decidersi a lavorare.

L'emulazione spinse il Guglielmi sulla via dello studio severo: ed, uscito a ventisett'anni dal Conservatorio, nel 1755 trionfava con la prima sua opera a Torino; inaugurando la serie di quei trionfi che, sebbene tratto tratto offuscati da momentanee cadute, lo collocavano alto nella stima di italiani e stranieri. Così lo vediamo a Dresda, maestro di cappella dell'elettore, a Brunswich, a Londra: lo ritroviamo in Italia del 1777, e precisamente a Napoli, ove Cimarosa e Paisiello sono nel massimo splendore, e con cui deve lottare: finchè nominato maestro di cappella in Roma, a San Pietro in Vaticano, quivi si raccoglie, chiudendo la lunga vita d'operista con solide e lodevoli composizioni di genere sacro.

Ricordiamo ancora una volta la gaia impronta dell'arte napoletana, tutta vita e sole, facile ai più dispa-

(1) V. del primo la biografia su Beethowen; del secondo le notizie preposte all'edizione degli studi sull'armonia e sul contrappunto del grande maestro.

rati momenti emozionali come facile torna in quelle regioni il trapasso dal riso giocondo all'ora sentimentale, dallo scherzo alla lotta. La povera *burletta*, abbandonata sulle prime ai volgari mestieranti, ora si perfeziona, contende il primato alla severa opera seria, spesso la supera: ed in questo genere tutto italiano con Paisiello e Cimarosa eccelle Pietro Guglielmi, musicista, spadaccino, vivo e spensierato gaudente, inteso a spremere dall'ora che passa il godimento maggiore. La facile vena e la rara perizia di mano lo spingono alla creazione: e per clavicembalo egli ci lascia *sei opere*, edite a Londra insieme con *sei divertimenti* per clavicembalo, viola e violoncello, e *sei quartetti* per clavicembalo, due violini e violoncello. Che se la pratica mondana può talora avere influito sulle sue creazioni va ascritto forse ad essa quel *Concerto per principiante* che trovo ricordato, e nei generi per clavicembalo unisce stranamente il concetto di virtuosismo a quello di tecnica ancora elementare.

Nè la serie degli operisti si arresta in queste ricerche relative ai cultori del clavicembalo. Al Guglielmi infatti segue una gloria dei tempi, che ebbe la ventura di formare alla propria scuola il Cherubini. Giuseppe Sarti (1) reca poi una nota spiccatamente caratteristica, riunendo alla tecnica del maestro la coltura e la speculazione dello scienziato: tanto che lo vediamo accolto dall'Accademia delle scienze di Petersbourg, nel 1794, quale inventore di un apparecchio destinato a calcolare le vibrazioni dei suoni nell'unità di tempo. Allievo del celebre Padre Martini, nella scuola bolognese aveva attinto quelle pure tradizioni che più tardi riappariranno

(1) Nato a Faenza il 28 dicembre 1729, morto a Berlino il 28 luglio 1802.

nel Cherubini: e l'avventurosa esistenza dall'Italia lo trascinava in Danimarca, in Inghilterra, alla Corte di Caterina II di Russia, popolando le biblioteche delle varie nazioni di opere forti e fortemente pensate, le une sacre, le altre appartenenti al genere profano. A questo periodo di viaggi va attribuita l'opera sua per noi più interessante, cioè le *Sei sonate per clavicembalo,* edite a Londra del 1762; raccolta dovuta in parte alla necessità in cui versava a quei tempi il Sarti che, non potendo far eseguire nei teatri londinesi le opere sue, traeva la vita insegnando il clavicembalo ed il canto. Il vecchio adagio, che vorrebbe il bisogno fosse consigliere di male azioni, non ha qui presa alcuna: perchè i pregi intrinseci della raccolta non sono offuscati da concessioni al gusto talora problematico del pubblico, e valgono a collocare alto il Sarti fra i cultori della tastiera. Ricordo l'*allegro* in sol maggiore, spesso riportato nelle edizioni musicali (1), pieno di slancio e di graziosa ornamentazione, interessante al pianoforte ed eminentemente appropriato al gioco dell'antico strumento a becco di penna. Le tristi vicende di quegli anni furono compensate dal favore acquistato più tardi presso Caterina di Russia che, apprezzando i meriti del maestro malgrado le cabale contro lui ordite, finiva col ricolmarlo di benefizî, onorandolo di titoli nobiliari e di ricchi possessi. L'età, gli strapazzi, le lotte durate facevano tuttavia rimpiangere al Sarti la patria: e tentando rivedere l'Italia, sopraffatto dal male a Berlino, chiudeva quivi la laboriosa esistenza di scienziato e d'artista.

Da tempo, ed in tutto il periodo abbracciato da questo studio, vediamo i musicisti italiani vagare di terra in

(1) V. fra gli altri, Köhler, quaderno IX.

terra, quasi apportatori d'una lieta novella; e per loro mezzo le tradizioni nostre si apprezzano all'estero, perdendo talora l'impronta nazionale, ma tuttavia serbando di essa quel tanto che vale ad affermare l'esistenza di una nostra scuola. Il tratto rapido ed il canto spiccato, doti precipue del genere italiano per clavicembalo, mai non si perdono: tantochè fra gli stessi ornamenti, da alcuni adoperati, è facile riconoscere una tendenza, assai dissimile da quella del vero stile francese. Ciò va notato, fra gli altri, per Giovanni Rutini fiorentino (1), autore di *Sonate per cembalo* pubblicate a parecchie riprese, e costituenti quattro raccolte, le tre prime di sei, la quarta di sette sonate. Aveva egli studiato al Conservatorio di S. Onofrio in Napoli, donde nel 1754 moveva in Germania, per rivedere l'Italia nel 1766. Era naturale, a quei tempi, che il compositore tentasse il teatro: e di lui abbiamo opere teatrali, Cantate per voci e strumenti, Arie. Interessante è la struttura delle *Sonate*, dove talora l'ornamento giocherella con abbondanza non comune fra noi, come nell'*Andante* (primo tempo) di quella in *do magg.* e nell'altro *Andante* (secondo tempo, della *Sonata in la magg.* (2). In compenso la forma melodica sempre si sostiene, e la condotta moderna non si attarda in scolastiche elucubrazioni. Fa capolino in esse il *Minuetto* che, apparso per opera del Lulli, dalle vecchie *Suites*, dalle *Cassazioni* e *Serenate* è passato nelle più recenti composizioni: e con grazia lo tratta l'autore, imprimendovi un fascino affettuoso. Non riuscirebbe difficile tentare l'appunto sull'incompletezza ingiustificata di alcuni accordi, sulla disposizione di alcune parti: ma a giudicare con intesa di gretto

(1) Nato a Firenze nel 1730, e quivi morto nel 1797.
(2) V. edizione del Pauer, Band III.

purista la musica per clavicembalo si corre rischio di troppo negare, e si dimentica la libertà cui lo Scarlatti ci abituava.

Segue, nella categoria dei compositori teatrali, il nome di Antonio Sacchini (1) nuovo luminare dell'arte napoletana, condiscepolo di Piccinni e Guglielmi, allievo di Durante al Conservatorio di S. Onofrio in Napoli. In lui preconizzava il maestro una gloria del secolo suo: e, per quanto infelice sia stata la fine dell'artista, che moriva accasciato per l'esclusione del suo *Edipo a Colono* dalla scena francese, è tuttavia chiara la giustezza della predizione per il valore dell'opera a noi tramandata e l'importanza assunta dal Sacchini tra i figli gloriosi della falange napoletana. Il Burney, che lo conobbe a Venezia nel 1770 dopo il trionfo del suo *Scipione in Cartagine*, rileva il rispetto altissimo che il giovane compositore ispirava: ed è questo fatto interessante, perchè viva allora si manifestava la concorrenza artistica fra maestri, nè troppo facile riusciva imporre stabilmente il proprio nome. Nella pleiade di melodrammi che innondava il teatro italiano, il trionfo del momento spesso moriva affogato tra il clamore del trionfo successivo: tantochè i pochi cui fama duratura veniva concessa, dovevano superare costantemente la gara aperta a rivali numerosissimi. Che se l'opera di osservazione e di raccolta fatta dal Burney serbasse nella sua veste compassata tutta l'arguta finezza con cui lo spirito sagace stendeva sulla carta le impressioni giornaliere, rivivremmo forse ancora quella pletora di vita musicale, i cui ricordi passano nell' anima come la visione di un'era felice. A quei tempi, ove rare erano le tra-

(1) Nato il 23 luglio 1734 a Pozzuoli, morto a Parigi il 7 ottobre 1786.

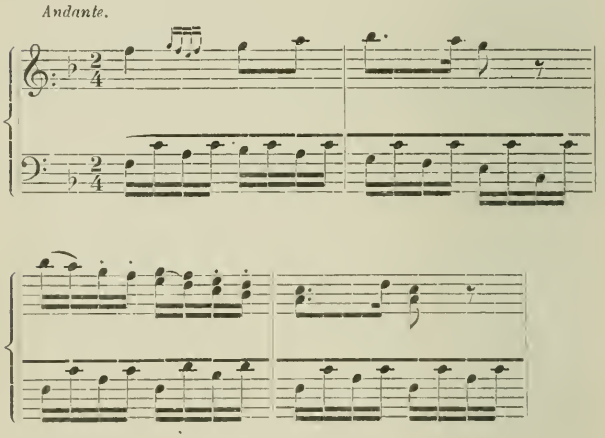
scrizioni per cembalo — se non addirittura mancanti — il dilettante aveva bisogno di solida coltura per leggere ed eseguire i brani preferiti: la larga tradizione della polifonia corale, non ancora tramontata, spingeva ad educare le voci: la ricchezza melodica mirabile, il metodo squisito dei cantori rendeva esigenti: ed il lusso volgare della grassa borghesia e l'azzimata e fine accolta dei nobili riunivano elementi ricchi d'intelletto artistico, elevando spesso le tornate famigliari a non comune livello. Era per i più una moda convenzionale la musica: ma moda non a tutti ugualmente concessa, e la cui difficoltà atterriva i meno volenterosi.

Verso il 1771 Sacchini lasciava l'Italia, tentando l'eldorado dell'estero ove spesso l'artista acquistava nome e favore. Dopo aver scritto per teatri della Germania passava in Inghilterra, ottenendo a Londra successo in ispecie col *Cid*, *Il Tamerlano*, *Lucio Vero;* senonchè, guastatosi coll'ambiente per le eterne quistioni dei cantori pettegoli, e gravato dai debiti, riparava nel 1782 a Parigi, ove il Framery già aveva rappresentato l'*Isola d'amore* del Sacchini, col titolo *La Colonie*. Raccomandato da Giuseppe II a Maria Antonietta, gli veniva offerto il teatro dell'*Opéra*: ma presto nuove lotte contro lui si elevavano, onde la regina era obbligata ad annunziargli che l'*Edipo a Colono*, promesso per l'*Opéra*, avrebbe ceduto il luogo alla *Phèdre* del Lemoine.

Colpito dall'annunzio, il Sacchini in capo a tre mesi moriva: ottenendo dopo la sua morte in Parigi stessa quel plauso, che vivo a lui si negava. Perchè nella miseria del mondo, ove l'egoismo impera, la giusta stima dei proprî simili allora soltanto apparisce, quando siano essi posti nell' impossibilità di esercitare una dannosa concorrenza.

Il pianoforte a lui deve dodici Sonate per clavicembalo con accompagnamento di violino, edite in due ri-

prese: ove rivive la grazia ingenua e soave che emana dalla ricca vena e spontanea, largamente profusa nelle sue opere teatrali. Sono spesso momenti melodici della più schietta facilità, elegantemente affidati alla tastiera ed abbelliti di quelle risorse che lo strumento consente: talora poi un profumo mozartiano ne accresce l'incanto, o, come nel primo tempo della *Sonata in fa maggiore*, piena di serena dolcezza, vaga nei suoi temi quella nota caratteristica che contraddistingue gli idilli teatrali della nostra scuola, e ne rivela la discendenza dai puri modelli classici.



Rileverà facilmente il lettore che siamo ormai in pieno campo conosciuto, simile a quello che nelle pagine migliori del classico repertorio ci incanta. Il rapido movimento della linea melodica, abbellita dal proprio sviluppo sovrabbondante, più non richiede il giuoco dell'ornamento accessorio: il piccolo tema poi si allarga e generosamente si prodiga nelle circonlocuzioni enfatiche con quella grazia ingenua che in volute infinite scande

la canzone notturna dell'usignuolo. La composizione si inarca al polo attivo della dominante, chiaramente in questa tonalità si afferma: quindi riprende il tema iniziale trasportato nel tono di questa, sminuzzandolo, variandolo con eleganti alternative di maggiore e minore, di legati e staccati, ove accanto all'inventore geniale sempre fa capolino il fine conoscitore della tastiera; e le stesse doti simpatiche riappariscono nell'allegro successivo anch'esso impiantato nel tono di *fa* con fase di sviluppo in *do*, degno sotto tutti i riguardi di osservazione. La nota *Arte antica e moderna* (edizione Ricordi) ne contiene un buon saggio.

Va menzionato Andrea Colizzi (1) per buon numero di opere, altre destinate al clavicembalo, altre già esplicitamente scritte per pianoforte. Col progredire dei tempi la modesta tastiera a martelli, che Voltaire tanto disprezzava di fronte al " nobile clavicembalo „ è giunta man mano a detronizzare il figlio diretto del virginale primitivo: ed il compositore la degna d'attenzione, dedicando ad essa le proprie creazioni. Seguendo l'uso già rilevato, il Colizzi peregrinò per l'Olanda, l'Inghilterra e l'Annover, pubblicando a Londra, ove gran tempo ristette, buona parte delle sue composizioni. Così oltre alle *Canzoni con accompagnamento di clavicembalo* edite a Brunswich nel 1766, si ricordano un *Concerto per pianoforte con accompagnamento d'orchestra*, dodici *Sonate per clavicembalo*, date alle stampe in due riprese, tre *Sonate per pianoforte*, tre *Duetti per pianoforte*, altre *piccole Sonate* ed *Arie inglesi variate* per lo stesso strumento, tutte stampate a Londra. La *trascrizione* ha poi in lui un cultore, avendo egli ridotto per pianoforte parecchie *Ouvertures* d'opera: fra esse quella

(1) Nato verso il 1740; incerte le date.

dell'*Amant statue* ricordata dal Fétis ed edita a Parigi nel 1794.

Il napoletano Mattia Vento (1) è rappresentato con larghezza nella storia dell' arte nostra da numero rilevante di opere per clavicembalo, edite altre a Parigi altre a Londra, ove era stato chiamato del 1763, e le opere sue per tastiera o per voci ottenevano lieta accoglienza. Uscito dal Conservatorio della Madonna di Loreto, in Napoli, s'era acquistato fama di geniale operista col *Bacio, La conquista del Messico, Demofoonte, Sofonisba, La Vestale*; ed al nome ottenuto si deve la chiamata sua a Londra, ove tuttavia meglio seppe farsi apprezzare come clavicembalista ed autore di canzonette italiane, assai lodate. Un *Rondò* che ho sott'occhio, in *do maggiore* col relativo *minore*, ha schietta impronta nostra, e con garbo sviluppa uno di quei piccoli momenti melodici che abbondano nell' arte dell' epoca e costituiscono i migliori modelli della scuola strettamente intesa a creare una forma di bello, senza preconcetti pittoreschi. Anzi si può notare nelle opere italiane la scarsità di lavori ispirati a scopo descrittivo: il che fornisce nuovo argomento a conferma della nostra tempra musicale e dimostra che là, ove l'idea basta a se stessa, più facili trionfano le manifestazioni della musica pura. Le opere per clavicembalo di Mattia Vento comprendono *Sei Sonate* e *Sei trio*: buon numero poi di altre Sonate e di Trio, alla tastiera aggiungono l'opera concertante del violino e del violoncello.

Così, nello studio cronologico della produzione per pianoforte, giungiamo ad uno tra i corifei della scuola

(1) Nato a Napoli nel 1739 o 1740, morto nel 1777. V. lo studio del Torchi, già citato.

napoletana, ricordato dal nome di Giovanni Paisiello (1). Come operista troppo nota è la tempra sua geniale perchè torni necessario tracciarne, anche sommariamente, un profilo: e la fecondità prodigiosa, per cui egli stesso non ricordava esattamente il numero di tutti i proprî lavori, ha popolato la scena nostra di tanta e così spontanea fioritura melodica, da escludere il dubbio che in qualche modo possa egli venire dimenticato. Aveva Paisiello studiato col Durante in quel Conservatorio di S. Onofrio, donde abbiamo visto uscire dotti musicisti ed eleganti: applaudito a Napoli, acclamato a Bologna, a Roma, a Torino, nell'Italia intera, richiesto alle corti di Vienna, Londra e Pietroburgo, cedeva alla domanda di Caterina di Russia, lasciando nel 1770 la patria con splendide offerte. Otto anni di lavoro elettissimo, ricco di produzione teatrale — fra cui ricordo il famoso *Barbiere di Siviglia* — furono da lui spesi, con pieno gradimento della Corte, nella lunga permanenza a S. Petersbourg: ed a questo periodo risalgono alcune composizioni per pianoforte, scritte per la granduchessa Maria Federowna. Nel ritorno trionfale, s'arrestava a Varsavia, s'indugiava alla Corte viennese di Giuseppe II: scrivendo in quest'ultima tappa dodici sinfonie a grande orchestra e la partitura buffa del *Re Teodoro*, il cui settimino costituisce una gemma del repertorio italiano.

A Roma la lunga sua assenza dall'Italia aveva fatto sorgere la voce di una decadenza o, per lo meno, di una mutazione del primo stile: tantochè l'*Amore ingegnoso*, scritto da Paisiello per il carnevale del 1785, vi ebbe

(1) Nato a Taranto il 9 maggio 1741, morto il 5 giugno 1816. V. nel Fétis la lunga lista delle opere biografiche scritte su questo maestro.

fredda accoglienza. Dettava legge, a quei tempi, la città pontificia in fatto di arte musicale: ed il maestro, abituato ai trionfi, provò tale disgusto della accoglienza avuta, che più non accettò richieste dal pubblico romano. Il che non toglie, come venne osservato, che, per l'eterna contraddizione degli uomini e delle cose, lo stesso pubblico romano facesse più tardi pagar caro al Rossini l'ardimento di aver posto mano al *Barbiere di Siviglia*, già dal Paisiello musicato.

Passava allora il maestro alla corte napoletana: ottenendo appoggio ed onori da Ferdinando IV, e rinunziando per la sua città natale a nuove offerte di Prussia e della corte di Pietroburgo. Erano tempi di agitazioni politiche e di mutazioni imminenti. Spadroneggiava il Bonaparte, le piccole dinastie sentivano prossima la caduta, a libertà i popoli aspiravano. Sono note le tristi perturbazioni di Napoli, la fuga della corte, la restaurazione dolorosissima: e nel trambusto si rattristarono le sorti del Paisiello, che finalmente del 1802, dietro richiesta di Napoleone, viaggiava alla volta di Parigi. Accolto con ogni splendidezza, vide pullulare l'invidia dei rivali, cui senza troppa grandezza d'animo rispondeva, giuocando di furberia e d'intrigo. Costituiva uno speciale servizio per la cappella del Bonaparte: e carico d'onore e di gloria si ritirava a Napoli, ove la caduta della vecchia dinastia, i rivolgimenti successivi, le lotte turbavano ancora i suoi ultimi giorni.

Tale, per sommi capi, la vita di questa tempra felicissima, onore dell'arte teatrale e solido ornamento della tastiera. Quello stesso intuito fortunato, per cui con mezzi semplici ottiene dagli strumenti e dalle voci effetti nuovi ed efficaci, ha un riscontro nelle opere per pianoforte, geniali per trovata, elegantissime per trattazione. Va poi notata l'eccellenza del Paisiello nel genere buffo: il che spiega la facilità sua nello svolgere per la tastiera quei

piccoli cantabili che nell'opera leggera abbondavano, e facile campo offrivano all'innocente divertimento del virtuosismo. Si trovano le sue *Opere per clavicembalo* raccolte nei due volumi già accennati con dedica alla granduchessa Maria Federowna; abbiamo inoltre *Sei concerti per piano*, scritti per la regina di Spagna.

Ed ora, mentre s'appressa la nascita del Clementi, che segnerà quasi il punto di distacco fra i cultori del clavicembalo e le forme d'uno stile nuovo, torna utile accennare a Ferdinando Turini (1), lodato organista di Santa Giustina in Padova. Allievo dello zio Ferdinando Bertoni, aveva esordito con opere buffe e musica da chiesa allora pregiata: colpito poi dalla cecità a soli ventitre anni, dovette abbandonare la carriera dell'operista, cui tutti a quell'epoca tendevano, dedicandosi all'organo e, tratto tratto, alla tastiera mondana del pianoforte. Un *Presto* che ho sott'occhio nell'edizione del Köhler (fascicolo IX), senza peccare in troppa novità, conferma l'ottima scuola cui la direzione del Bertoni faceva presagire. E, chiusosi con lui il ciclo glorioso del clavicembalo, l'antico stile, già a grado a grado modificato, cede a nuovo metodo, ove la potente sonorità e le speciali risorse del moderno pianoforte vengono sapientemente analizzate e usufruite dal nostro Clementi. Nell'opera sua il distacco dalle passate tradizioni apparisce, per quanto concerne la tecnica, spiccato: il che guida a sospendere per un istante la narrazione cronologica, a fine di richiamare alcuni principii già sparsamente accennati nelle precedenti osservazioni.

(1) Nato a Salò nel 1749, morto a Brescia verso il 1812.

*
* *

Finchè la piccola tastiera a becco di penna regnava sovrana, e le pallide e scarse sonorità frenavano le ali al volo della melodia, tutta l'ingegnosità della tecnica veniva assorbita dalla ricerca di compromessi artistici, ove la rapidità naturale o forzata delle successioni sonore valesse a palliare la deficienza dello strumento. Così la diteggiatura, continuamente esercitata dalle veloci movenze, si perfeziona: così il cincischìo sonoro e l'abbellimento vengono eretti a complicato sistema: e lo stile ornato, di cui considereremo l'apogeo nella scuola francese, sembra non mai sazio di nuovi e talora eccessivi giochetti. Ma quando l'invenzione del pianoforte ha detronizzato i vecchi strumenti dando una risposta favorevole all'eterno quesito dei virtuosi passati, allora quelle forme vivono solo quali fenomeni di sopravvivenza, animate da un pallido riflesso dell'antica energia. Basterà l'opera d'un ingegno, per suscitare di fronte a queste larve autunnali una novella primavera rigogliosa: e l'innovazione del metodo recherà mutamenti infiniti nell'indirizzo avvenire. Perchè fra l'idea creatrice ed il mezzo offerto alla sua estrinsecazione corre legame più stretto, di quanto a tutta prima non apparisca. Vera materialità di meccanismo trascurabile non esiste, nelle schiette manifestazioni dell'arte. Come il pensiero mai non vola tant'alto, che qualche riflesso dell'ambiente non lo illumini, così l'idea musicale sempre conserva le traccie del veicolo che a noi la guida; e sotto questo punto di vista il Clementi già esorbiterebbe dal campo della trattazione intrapresa se, a delineare l'intima natura d'un ciclo trascorso, non riuscisse utile l'accenno alle forme transitorie che dovevano preparare lo sviluppo contemporaneo. A chi considera, attraverso i tempi, le opere

dei soli innovatori, esse appariscono tanto chiare ed individuali da staccare nettissime sul fondo comune alle tradizioni contemporanee. Ma quando per poco si abbia riguardo alla vita collettiva, onde attinsero quei grandi l'elemento primo, allora una serie interminata di rapporti si stabilisce, una lenta gradazione e quasi impercettibile muove da lontani predecessori alle ultime proposte dell'innovatore: e sotto al canto, che questi ne tramanda, vibra il sostegno armonico di intere generazioni. Così avviene che il Clementi, padre di un'êra nuova, strettamente si colleghi all'antica, e logicamente trovi in questa raccolta quel posto, che le necessità d'una trattazione cronologica già indicavano.

*
* *

Muzio Clementi (1) era figlio di quella Roma che in materia di giudizî musicali dettava allora legge capricciosa ai compositori, ed ove per bocca di *Corinna*, la signora di Stäel vedeva la gloria, novello sole, riscaldare e fecondare persino le marmoree tombe. Guidato sin dall'infanzia allo studio della musica, che il padre suo, orafo di professione, amava, a soli nove anni vinceva un concorso d'organista " accompagnando un basso del Corelli con trasposizioni in tonalità diverse „. Non si poteva chiedere maggior severità di studio ad un fanciullo: ed accettato quale allievo dal Santarelli, dotto maestro di canto, entrava più tardi nella scuola del Carpini, ritenuto come uno dei migliori contrappuntisti che a Roma vivessero.

Scendevano spesso in Italia, a quei giorni, ricchi stra-

(1) Nato a Roma nel 1752, morto a Evesham, nel Warwickshire, il 10 marzo 1832.

nieri amanti dell'arte, innamorati del cielo nostro e dei nostri cantori: ed era tra questi l'inglese Beckford, i cui giudizî verranno ricordati da Vernon Lee nello studio sul nostro settecento. Intese egli il giovane Clementi, quattordicenne appena: e tanta ammirazione provò per le straordinarie attitudini del piccolo clavicembalista, da indurlo a farne richiesta al padre suo, promettendo tenerlo seco in Inghilterra. Ecco quindi il futuro pianista nelle terre del Devonshire, in possesso di ricca biblioteva, tutto immerso nello studio delle opere di Bach, Paradisi e Scarlatti. Ad un ingegno aperto e meravigliosamente dotato di vere attitudini musicali, non poteva sfuggire l'eterno contrasto tra le forme ormai quasi perfette della composizione per tastiera e la diteggiatura incerta o, per lo meno, non universalmente accettata. Inoltre l'artifizio dell'ornamento, elevatosi alla maggiore complicazione possibile, diveniva inutile di fronte alle nuove risorse strumentali: tantochè le meditazioni di quegli anni fortunati preparavano ai veri artisti una rivelazione nell'*Opera seconda*, che divenne il nuovo tipo delle *Sonate* per pianoforte, e Carlo Filippo Emanuele Bach altamente elogiava.

Non sempre il merito ha fortuna nel mondo, ove l'apparenza più vale che non la sostanza: e l'autore di queste note non si stupirebbe, qualora dovesse registrare una serie di disillusioni, per l'illustre pianista, non appena rivelatosi alle genti con poderosa creazione. Invece per una consolante incostanza delle cose, al Clementi quel primo trionfo aprì la via a luminoso avvenire: tantochè lo vediamo a Londra incaricato del posto di pianista al teatro d'opera, con ottime condizioni. Nota il Fétis che la continua audizione dei migliori cantanti italiani perfezionava il suo gusto musicale: ed era ciò probabile in tempi, ove tanto diversa dall'attuale era l'educazione degli artisti di canto. La conoscenza profonda ch'essi

acquistavano della musica li rendeva maestri: ed è per l'appunto dietro consiglio del Pacchierotti, il " soprano „ famoso nella seconda metà del settecento, che il giovane artista si decise a tentare la via di Parigi, ove un'accoglienza entusiastica coronava le sue esecuzioni.

Il riavvicinamento di questi due nomi guida a riflettere sulle strane vicende dell'arte del canto. A quei tempi, mentre una dolorosa consuetudine creava sulla scena " i canori elefanti „ contro cui doveva scagliarsi il Parini, si compensava la dignità umana prostituita con profondità di coltura: tantochè il Pacchierotti a prima vista decifrava una partitura, ed era accompagnatore esperto. Oggi per contro, rialzata la condizione morale del cantante, lo si abbassa con l'ignoranza in cui si consente egli vegeti; quasi la triste *Compensazione* di Emerson debba gravare inesorabile l'apparente progresso delle nostre aspirazioni.

A Parigi, acclamato e accarezzato con un entusiasmo che nella fredda Inghilterra non aveva conosciuto, Clementi pubblicò l'op. 5ª e 6ª, oltre ad una nuova edizione dell'op. 1ª. Da quel punto i successi si susseguono. Passa verso il 1781 a Vienna, e vi conosce Mozart allora nel pieno della giovinezza ed Haydn uomo maturo: Giuseppe II, innamorato dell'arte di questi colossi, passava talora le intere serate ad ascoltare il Clementi e Mozart, le cui esecuzioni al pianoforte si seguivano con crescente interesse. Frutto della sua permanenza in Vienna sono le opere 7ª, 9ª, 10ª; in seguito lo ritroviamo in Inghilterra, centro omai della sua feconda vita artistica.

Dopo una seconda gita a Parigi, da cui tornava nel 1785, fino al 1802 egli si ferma in Inghilterra, circondato di allievi. A questo periodo risalgono le opere sue, dalla 15ª alla 40ª, compreso il *Gradus ad Parnassum* (1):

(1) Vedi Fétis, *Biographie*, ecc.

inoltre, in seguito a dissesti finanziarî, lo vediamo arditamente fondare la fabbrica di pianoforti che reca il nome suo, ed in poco tempo ne eleva la fortuna a parecchi milioni.

Tutti questi dati dimostrano come il regno del clavicembalo con lui tramonti, per lasciare in piena luce lo strumento moderno: e la nobile coorte degli allievi suoi, quali il Cramer, Field, Kleugel, Kalkbrenner, Zeuner, Bertini, diffonde i principî del maestro, affermando nei varî centri musicali il nuovo stile. Con la teoria, col pratico esempio, col sapiente magistero della composizione Muzio Clementi apre la seconda êra dell'arte nostra, conscio della mêta: e questa raggiunge con precisione siffatta, da chiudere definitivamente il passo ad ogni ritorno.

Si citano aneddoti interessanti sull'infaticabile studio cui egli doveva la tecnica mirabile: e quando si pensi che, dopo tanto tentennare, i principî da lui fissati per il meccanismo e la digitazione permangono inalterati, si comprenderà che senza un esercizio diuturno, aiutato da speciali attitudini, non riusciva possibile la vitale innovazione. La lista dei suoi lavori, essenzialmente pianistici, abbraccia *106 Sonate*, distribuite in *64 opere*, di cui 46 con accompagnamento di violino o flauto e violoncello; 4 *Duo* a quattro mani; 1 *Duo* a due pianoforti; Preludi: 2 raccolte di Capricci: 1 raccolta di Fughe: ed il classico *Gradus ad Parnassum*, ove si raccolgono gli insegnamenti migliori dell'arte moderna. Abbiamo inoltre l'opera dal titolo *Practical Harmony*, variazioni sull'Aria " *Au clair de la lune* ", trascrizioni, ed il Metodo per pianoforte notissimo (1).

Sin dalle prime notizie sulla scuola inglese abbiamo

(1) Vedi A. Mereaux, *Histoire du clavecin*.

seguito il formarsi dell'ornamento sulla tastiera, accennando allo sviluppo ch'esso verrà assumendo fra i cultori della gaia terra di Francia. Ora il ricco sistema, con tanta larghezza riassunto e sistemato dal Marpurg in nove forme cardinali, viene analizzato dal Clementi e ridotto a quelle tre sole, che ancora attualmente al pianista s' impongono. L'*appoggiatura*, il *gruppetto*, il *trillo*: ecco a che si riduce l'armamentario dell'epoca attuale, nelle opere dell'autore nostro ed in quelle che con Haydn e Mozart nella ricca coorte germanica segnano il termine allo studio intrapreso. Al che, oltre le cresciute risorse della tastiera a martelli, dovette concorrere in Muzio Clementi l'audizione dei cantori italiani, la ricchezza melodica delle opere ad essi affidate e quel sano intuito d'arte onde la tempra italiana è sotto questo aspetto caratterizzata. Conoscitore insuperabile delle sonorità pianistiche, ad esse affida il pensiero con una prodigalità di trovate, che contrasta con la grettezza della vita privata, in lui d'una parsimonia declinante all'avarizia: ed il tipo degli aridi preludî passati, l'andamento rigido delle opere per spinetta, già scosso dagli Scarlatti, dai Vivaldi e Bertoni e Martini, dalla scuola operistica, definitivamente sparisce nelle sue pagine piene di fuoco, di canto, di moderna aspirazione. Nè meglio saprei riassumere il carattere generale di questo grande, se non riportando il giudizio che ne lasciava Adolfo Méreaux, nello studio bellissimo a lui dedicato. " Le style de Clementi est élégant, brillant, vif, léger, spirituel, plein de goût, riche d'initiative rhythmique, d'invention musicale et de science harmonique. Son inspiration est élevée, empreinte de noblesse, mais toujours contenue (il che stabilisce uno spiccato contrasto con lo Scarlatti): la passion n'y domine pas: parfois, néammoins, cette inspiration est chaleureuse et énergique, comme dans la sonate en *sol mineur*, op. 7, dans la sonate en *fa dièse mineur*, op. 26,

dans l'*allegro* de la sonate en *sol mineur*, op. 38, dans celui de la sonate en *si mineur*, op. 42 et dans la *scena patetica* du *Gradus*, étude 39ᵉ.

" Dans les *allegro* de ses sonates, sa manière est large, claire, pleine de caractère et d'unité. Ses *adagio*, ses *andante* sont des modèles de goût; les ornements y sont d'une distinction parfaite.

" Il excelle dans les *Rondò*. La fécondité de son génie est inépuisable dans l'invention de tous ces motifs qui ne se ressemblent jamais, si ce n'est par la fraîcheur des idées, la finesse, la grâce, la verve et le sentiment vrai de l'effet.

" La sobriété et la distinction sont des qualités distinctives de son style „.

Con questo ritratto efficace nella sua concisione e dovuto ad un vero artista, è consolante chiudere la serie degli autori italiani. I primi scrittori per clavicembalo nostri, come quelli dell'Europa universa, seguirono le traccie del passato, adattando alla tastiera formole scientifiche consacrate dall'uso. Nel periodo in cui sorge l'innovazione Bachiana, una vita nuova si allena fra noi — e già nel Pasquini e suoi contemporanei si ammirano i precursori di tale risveglio. Anzi, si può ritenere che nella seconda metà del secolo XVII l'Italia accresca la potenzialità della sua produzione, allargando la cerchia dell'ente istrumentale, e concorrendo con feconda iniziativa alla creazione della Sonata moderna: al che arditamente coopera la schiera dei virtuosi d'arco, il cui studio esorbita dai limiti del presente lavoro, ma riesce necessario a chi voglia rendersi conto perfetto dell'ambiente creatore in quel periodo.

Ora l'eredità degli studiosi, sapientemente elaborata, passa a costituire il patrimonio della nuova generazione: patrimonio ricchissimo che in stretta comunanza, per quanto riflette i meriti considerati nell'opera presente,

permette di unire a due genî della coorte germanica — Haydn e Mozart — il primo fra i grandi pianisti nostri: Muzio Clementi. E quel pensiero musicale, la cui genesi attraeva l'attenzione sugli inizî della scuola italiana, con lui trionfa ancora una volta delle vane *broderies* accumulate dalle imperfezioni della antica tastiera: cantando purissimo il poema di gioie e dolori, di slanci e abbandoni momentanei, ove Hegel intuiva il sospiro dell'anima, e Schelling ricercava la realizzazione d'un infinito.

FRANCIA

§ I.

SGUARDO GENERALE

Mentre sotto al regno di Elisabetta fioriscono in Inghilterra le forme artistiche, applicando al virginale le tradizioni dotte ed i primi accenni di un genere meno scolastico, l'Italia canta serena nella spontaneità della sua produzione: e la Germania luterana sviluppa il materiale ricchissimo di una evoluzione futura. Prima però di giungere ad essa i nostri sguardi si rivolgono alla gaia terra dei *troubadours* e dei *ménestrels,* ove nelle opere musicali sembrano svolgersi il senso giocondo di vita, lo spirito brillante e l'incuria boema che costituiscono tanta parte del carattere gallico.

Si direbbe che l'esuberanza vitale guidi la psiche francese al giuoco: tanto viva è la gaiezza delle opere sue, l'instabilità delle manifestazioni, la brillante ricchezza d'iniziativa, la leggerezza della forma, l'evidenza dell'idea. Quell'epicureismo spensierato che con Offembach impianta i " Bouffes-Parisiens „, ed ai teatri affibbia i nomi di " Gaités, Variétés, Folies Dramatique „, vive da secoli sulla terra dei Luigi: e la gaia e pungente canzonetta che dall'uno all'altro soggetto passa, legata alla ripetizione di un solo e per lo più frizzante ritornello, ricorda in parte le tendenze del popolo che, vincitore o vinto, sempre ritorna noncurante al giuoco irrequieto: e fra i bivacchi, sugli stessi campi insanguinati,

trova tempo e braccia per erigere teatri: o nel triste '70, rifacendo sopra un *boulevard* parigino l'insegna di un vinaio, rovinata dai proiettili prussiani, vi traccia per titolo il motto: " Aux rendez-vous des obus „.

" Le grand défaut du Français — scriveva un osservatore dell'epoca (1) — est d'avoir toujours le caractère jeune: par là il est souvent aimable et rarement sûr: il n'a presque point d'âge mûr, et passe de la jeunesse à la caducité. Nos talens dans tous les genres s'annoncent de bonne heure: on les néglige long-temps par dissipations, et à peine commence-t-on à vouloir en faire usage, que leur temps est passé. „ Così anche nella creazione musicale assistiamo per tempo al sorgere di composizioni per liuto, che, in Francia come nelle regioni investigate, costituiscono in gran parte la premessa degli sviluppi e delle epoche successive; senonchè, formatasi una tradizione, lo spirito gallico non sembra preoccuparsi di nuovi perfezionamenti: onde il piccolo quadro delle composizioni polifoniche corali antiche, delle danze popolari o delle " fantasie „, applicate allo strumento a corde, passano coi loro abbellimenti e con le modeste aspirazioni nel campo aristocratico, creato dalla tastiera a becco di penna.

Per tal modo in Francia, più che altrove, la fioritura del clavicembalo va connessa con l'antica scuola di liuto: ed il ricco materiale, che attraverso alle ricerche di questi ultimi tempi torna alla luce dal sonno centenario, permette di apprezzare singolarmente l'opera di pressochè ignoti precursori, nelle cui tabulature vive già evidente il modello cui la scuola espressiva e sentimentale dei pianisti francesi si va in seguito ispirando. Certo, a contatto del nuovo spirito aleggiante nelle co-

(1) Ch. P. Duclos, *Considérations sur les mœurs*, ch. I.

scienze anche l'arte nostra, essenzialmente psicologica, a grado a grado si rimuta: ma chi arresti lo sguardo sulla produzione couperiniana, che meglio sembra rispecchiare il tipo nazionale e nella stessa Germania — valga di esempio l'opera giovanile di Sebastiano Bach — trovò studiosi e tratto tratto seguaci, non può senza una leggera meraviglia constatare l'uguaglianza di indirizzo fra questi saggi, e quelli antichi dei liutisti francesi.

Da tempo alle corti principesche della regione erano applicati speciali suonatori di questo strumento: onde quando giungiamo a Enrico de Ganière, " joueur de vielle et de luth „, che da Luigi d'Orléans era rimeritato di doni nel 1396, già quest'arte doveva essere in quelle terre sviluppata (1). Nella seconda metà poi del cinquecento si manifestano nette le correnti, da cui il repertorio di questi virtuosi compositori è influenzato; onde arie di danza, trascrizioni di opere vocali polifoniche, " fantasie „ con vario potere si avvicendano, lasciando il predominio alle danze, meglio rispondenti alla tempra gioconda del popolo. Poi gradatamente in esse il ritmo permane, la struttura leggermente si modifica, e quella tendenza espressiva e descrittiva, che spingerà i filosofi del settecento declinante a sostenere in estetica il principio dell' " imitazione della natura „, fa capolino anche nelle opere per liuto: ricercando i titoli letterarî che in Couperin ritroveremo, affaticandosi in traccia di pretese sentimentali che in lui avranno un geniale perfezionatore, concentrando ogni attenzione ed ogni studio sulla linea melodica, creando infine la ricca e strabocchevole coorte di ornamenti.

(1) Brenet M., *Notes sur l'histoire du luth en France* (*Rivista musicale italiana*, vol. V, fasc. IV, pag. 637; vol. IV, fasc. I, pag. 1).

Si volle argomentare sulla genesi di questo stile espressivo, che strettamente in Francia si unisce con le formole ritmiche della danza: e se ne trovò l'origine in una rispondenza diretta fra l'animazione causata in noi dal ritmo, ed il senso della vita. Già negli *Studi sulla natura* il Saint-Pierre notava che " le mouvement est l'expression de la vie „: onde tutto quanto concorra ad affermare in noi il concetto del moto, accresce ancora il senso della vita, che costituisce uno tra i maggiori piaceri dell'essere. Siccome poi il ritmo agisce per l'appunto nel pensiero musicale come un moto, ed è percettibile anche a coloro, che delle bellezze armoniche e melodiche nulla intendono: così riesce a tutti piacevole, e concorre ad accrescere il senso di giocondità delle masse filistee. Le successioni di ritmi cadenzati animano il bimbo ed il cavallo, poco sensibili ai veri incanti dell'arte: il tamburo, che Shakespeare chiamava " il grande eccitatore del coraggio „, lancia alla carica le soldatesche affaticate: e le varie formole ritmiche assumono carattere popolare e grossolano nella *polka* moderna, sentimentale nella *mazurka*, appassionato nel *valtzer:* tracciando quasi nello spazio, coi passi del ballerino, il diagramma delle emozioni in lui suscitate dagli accenti della musica.

Senonchè il fatto accennato non basta a spiegare lo stile espressivo. Anche gli italiani, ed è vanto in essi spiccato, ebbero la visione di questo coefficiente: e la ritmopea deve al nostro Alessandro Scarlatti uno slancio efficace, che la storia non ha dimenticato. Lo stesso J. J. Rousseau, nella *Lettre sur la musique françoise* notava a vantaggio della melodia italiana " l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lens, ainsi que dans les plus gais: „ e non pertanto la musica pura tra noi ebbe splendido sviluppo, approfittandosi di questa chiarezza per giun-

gere coi cultori del " Concerto grosso „ e dei generi per camera alla più nobile espressione. Quindi quel programma, per quanto racchiuso nella breve cornice d'un titolo, unito alle formole espressive sembra ricondurre la formazione dello stile francese al difetto capitale, così acerbamente dal Rousseau rimproverato ai suoi compatrioti, e dal Burney in altro modo affermato: difetto cioè di vero gusto musicale nella massa e, quindi, necessità nello scrittore di fare in modo, che chi era refrattario a penetrare le intime bellezze dell'opera d'arte trovasse almeno nel soggetto proposto un'oasi ove riposare.

A prova di ciò, e quale nuova ragione di tale tendenza, si può ricordare il largo sviluppo assunto dall'opera scenica e le lotte vivacissime suscitate nel mondo letterario ed elegante. Per quanto il pubblico s'interessasse alla musica pura (1), i generi espressivi avevano sempre il sopravvento: ed ove le parole mancassero, il titolo, il programma sommario ancora s'imponevano. Così la tradizione da tempo affermata soggiogava gli spiriti: e nel breve momento di danza, nel *rondeau* sentimentale fioriva un'arte civettuola, come nei ritrovi aristocratici il manierismo delle foggie e del discorso giungeva all'apogeo.

---

(1) Brenet, *Les concerts en France avant le XVIIIe siècle* (*Le Guide musical*, N.^i 27-36, 39-42, 44-52, anno 1899: segue nel 1900).

§ II.

L'AMBIENTE (1).

La derivazione dello stile per clavicembalo in Francia, precedentemente rilevata, guida in parte lo studio d'ambiente su quelle bande di suonatori ambulanti che per tempo ottengono protezione ed applauso: notando come in questa terra le traccie loro, per la susseguente scuola di liuto, riescano più durature. A somiglianza delle altre regioni, gli istrumentisti di Francia ricercano ed ottengono l'appoggio dei ricchi e dei potenti: e come Jean Charmillon " roy des ménétriers „ nel 1295 era incoraggiato da Filippo il Bello, così fin dal 1331 la " Confrérie de S. Julien des ménétriers „ preparava quel nucleo di istrumentisti, cui non dovevano mancare nè le lettere patenti di Carlo VI, nè l'ammirazione dei buoni parigini.

Questi primi esecutori, che adoperavano l'antica *vielle* ad arco, si chiamavano " compagnons, jongleurs, ménétries ou ménestreux „, costituendo con la loro accolta la " ménestrandie „, cui si ricorreva nella ricerca di istrumentisti. Quando poi alla *vielle* succede il *rebec*, specie di violino a tre corde, già si eleva il loro livello sociale e si sdegna l'antica tradizione, per cui alle feste popolari si davano essi agli esercizii dei moderni ciar-

---

(1) Bazin, *Histoire de France sous le ministère du cardinal Mazarin*, 1842. — Bonnemère E., *La France sous Louis XIV*, 1889. — Crèvecœur A. (de), *Mémoires sur les règnes de Louis XV et de Louis XVI*, 1886. — Houssaye A., *Louis XV*, 1890. — — Imbert de Saint-Amand, *La cour de Louis XIV et la cour*

latani da fiera. Così nel 1397 li troviamo raccolti sotto il nome di " ménestrels „: e dappoichè possedevano soprani e bassi di *rebec*, s'intitolano " joueurs d'instruments tant hauts que bas „, cui si riferiscono le lettere di Carlo VI, date a Parigi il 24 aprile 1407, con la scritta: " Charles, pour la grâce de Dieu Roi de France, sçavoir faisons à tous présens et à venir, nous avons reçu l'humble supplication de Roi des ménestrels et des autres ménestrels joueurs des instruments tant hauts comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour leur science de ménestrandise, faire et entretenir selon certaines ordonnances, par eux autrefois faites, et que tous ménestrels, tant joueurs de hauts instruments comme bas, seront tenus d'aller par-devant ledit Roi des mé-

---

de Louis XV, 1886. — *Oeuvres de Louis XIV*, 1806. — PELLISSIER A., *L'apogée de la Monarchie française*, 1889. — SISMONDI, *Histoire des Français*. — Oltre alle opere degli Enciclopedisti.

Sull'ambiente artistico e musicale vedi più specialmente:

BRENET M., *Notes sur l'histoire du luth en France* (*Rivista musicale italiana*, vol. V, fasc. IV, pag. 637; vol. VI, fasc. I, pag. 1); *Histoire de la Symphonie*, Paris, Gauthier-Villars, 1882; *Les Concerts en France avant le XVIIIe siècle* (*Le Guide musical*, anno 1899; segue nel 1900).

CLÉMENT F., *Histoire de la musique* (chap. X: *Jongleurs, Troubadours*, etc.), 1868.

DENAIS J., *Un musicien du XVIe siècle ... et le premier recueil imprimé de Chansons populaires, en 1575-76*, 1889. — D'AURIAC E., *Les corporations des ménétriers et le Roi des violons*, 1880.

HANNEDOUCHE A., *Les musiciens et compositeurs français*, précédés d'un *Essai sur l'histoire de la musique en France avant le XVIIe siècle*, 1890.

PIRRO A., *Les organistes français du dix-septième siècle* (*Tribune de Saint-Gervais*, n. 9-10, 1898).

POISOT CH., *Histoire de la musique en France*, 1860; *Esquisse historique sur les différentes transformations de l'art musical en France, du IXe au XIXe siècle*, 1864.

nestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-après déclarées „ (1).

Chi per poco vada considerando la coorte di liutisti, fra cui non pochi italiani, fioriti in Francia, ed illustrati nello studio citato del Brenet, comprenderà come in una terra, il cui spirito si manifestava musicalmente consono al quadro leggero, dovessero estendersi le tradizioni da essi lasciate. Le formole ritmiche di danza sparse nelle riunioni eleganti, come lieta e gioconda novella, i momenti sentimentali accarezzati dalla voce del cantore sul mite sostegno delle corde, l'emulazione e la semplice imitazione perpetuavano il gusto e le tendenze passate: onde il genere espressivo, ritmico, leggero, sempre maggior dominio veniva acquistando. Alla Corte dei re di Francia e dei principi minori, da Carlo VI scendendo a Francesco I, i liutisti trionfavano: e mentre il potere e la coltura si venivano estendendo, anche le nuove forme della tastiera profana trovavano nelle loro file cultori appassionati: onde Marot, il poeta del Rinascimento la cui vita tramezza fra il XV e il XVI secolo, cantava:

Souvent fois, pardevant la maison
De Monseigneur, viennent à grand foison,
Donner aubade à coups de hacquebutes,
D'un autre accord qu'épinettes ou flûtes.

Tuttavia il periodo che da Francesco II, attraverso a Carlo IX ed Enrico III ci conduce all'anno 1610, in cui il pugnale del Ravaillac tronca il regno di Enrico IV, non è ricco di veri musicisti in Francia; e sia che le naturali tendenze degli spiriti stessero paghe alle prove del liuto, sia che i rivolgimenti, le oppressioni di Ca-

(1) *Recueil d'édits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes, en faveur des musiciens du royaume*, Paris, Ballard, 1774. Riportato da J. B. Weckerlin, *Musiciana*, Garnier Frères, Paris.

terina de Medici, gli odii religiosi distraessero le menti dal sogno sereno dell'arte, sta il fatto che, dei pochi musicisti ricordati, giunge a noi scarsa e debole la voce. Proseguendo con Luigi XIII, in ispecie per l'opera accorta di Giovanni Armando di Plessis, vescovo di Luçon, conosciuto col nome di Richelieu, mutano le sorti del Regno; ed attraverso alla potente opera sua, seguita dal successore Mazarino, si sviluppa un complesso di fattori, i quali costituiscono la premessa necessaria e sufficiente del regno di Luigi XIV. Ora questo periodo del " roi soleil „ segna l'apogeo, in Francia, del virtuosismo applicato al clavicembalo. Le vaste e profonde vedute del cardinale di Richelieu, gli accorgimenti del Mazarino hanno procurato al paese rispetto e potenza sufficiente, o per lo meno, apparente benessere; il prudente ma forte Colbert ha ristorato in parte le finanze, ha incoraggiato gli studi e le arti, appoggiando l'Accademia fondata dal Richelieu, largheggiando in benefizî e pensioni a Corneille, a Racine, a Chapelaine, a Molière, e a quanti apparissero per ingegno o coltura ed ardimento meritevoli. Inoltre le conseguenze indimenticabili di quella vera collisione civile Europea che va sotto il nome di Guerra de' trent'anni, si chiariscono favorevoli all' incremento e ad una egemonia della Francia, che con Pinerolo e Cuneo ha l'adito libero in Italia, all'Inghilterra oppone i porti di Dumkerque e Mardick, ai Paesi Bassi ed alla Germania guarda dalle fortezze di Alsazia e Lorena. Nello spirito suo s'accresce il rispetto per il principe, dopo che questi a mano a mano ha soggiogato e legato a sè l'aristocrazia: il despotismo, gradatamente accentuandosi, favorisce un momento di sommo splendore, simile al foco luminoso di una lente, che tuttavia non tarderà ad incenerire chi vorrebbe scherzare con essa; e la fine di Luigi XVI sarà la conclusione legittima di questo non lungo passato.

Eccoci adunque nell'ambiente elegante e fittizio ove il capriccio di un solo è legge all'universalità degli spiriti, ove la domanda " Che si fa, che si pensa a Corte? „ è l'incubo e la preoccupazione costante dei begli ingegni. Il gaio spirito francese predispone le genti al frizzo, alla trovata, allo scherzo: la smania del nuovo in tal genere, troppo naturale quando manchino altri ideali, conduce al ricercato, al lambiccato, allo svenevole: l'apparente benessere di quella società superficiale e irrequieta, favorisce il giuoco, conseguenza di un'energia cui altrove non si presenterebbe facile sfogo: ed il giuoco, applicato all'arte, fomenta una gaia produzione che viene incoraggiata alla Corte, ed i cui caratteri si risentono dell'ambiente nativo. Non manca poi la spinta esterna, costituita dall'influenza italiana che coi cantori e gl'istrumentisti penetra e stuzzica lo spirito regionale: ed il nido, ove le forme pianistiche si evolvono, contribuisce con la tradizione a fissarne il carattere.

Luigi XIV, schietto egoista, riflette la propria tendenza su quanti da lui dipendono. Gli amori suoi proverbiali omai ed ingentiliti da chi vede i secoli passati attraverso alla raffinata eleganza moderna, empiono tutta la Corte: ed il vivere quotidiano ammorbidisce le sue forme, simile al damerino che si attilla per una nuova conquista. Così Luigia Francesca le Blanc de la Baume duchessa di La Vallière, fa dapprima scordare al re la buona, ma debole consorte: poi finisce dimenticata in un monastero di Carmelitane, cui già il desiderio del re l'aveva tolta: e Bossuet, compiacente in quell'aura di corrotta cortigianeria, le dà l'addio del mondo in un classico sermone. Francesca Mortemart di Montespan, la spiritosa e brillante donnina, succede alla prima amante, se prima può dirsi colei che seguiva a mille capricci passeggieri: ma dopo lungo alternarsi di abbandoni ed amori, è sostituita alla sua volta dalla Fon-

tanges, che cederà poi definitivamente il posto alla Maintenon. Ed il famoso Hôtel Rambouillet dapprima, poi la Corte introducono le preziosità lambiccate e ridicole: il parlar semplice è in conto di cosa puerile, si cercano e si trovano termini difficili: a detta del Molière, il valletto diviene " il necessario „, le sedie sono " le comodità della conversazione „: per invitare qualcuno a riposarsi, gli si dice: " non siate indifferente a costei che vi tende le braccia „, onde Ménage si trovava condotto a scrivere " La supplica dei dizionari „ contro il vano sproloquio che conduceva le genti a più non intendersi, ed a poca distanza di anni, J. J. Rousseau definiva il settecento " Un siècle, où l'on n'ose plus rien appeler par son nom „.

Ora, in tanto lusso leggero, in tanta corruttela, di cui sono rampollo e specchio le gaie e voluttuose memorie di Ninon Lenclos ed amena compagnia, l'arte grande e profonda, l'arte che nelle chiese luterane scande il corale della riforma, non trovava terreno propizio. Coloro che erano intenti al lusso delle gale ed all'uso sapiente del belletto, non potevano gustare " cette ridicule emphase de science harmonique „, come lo dirà il Rousseau; si direbbe che gli enormi " in folio „ — come per celia nomavansi le gigantesche parrucche abbandonate nel 1715 per l'uso più semplice inglese — troppo gravassero il capo, perchè i cervelli potessero reggere all'audizione di lunghe composizioni. Quella società elegante che senza fatica voleva conoscere " le fin des fins „, aveva bisogno di cosine brillanti, facili ad intendere, finemente architettate, " preziose „, come preziosi erano gli eletti delle Rambouillet: che se veramente, a detto del Molière, in quell'epoca " Les gens de qualité savent tout sans avoir rien appris „, in ciò potevano riuscire assai meglio col giudizio d'una piccola pagina per clavicembalo, che non col verdetto recato su profonde concezioni.

Finalmente nell'ora di cui discorriamo il clavicembalo ha ormai detronizzato Virginali e Spinette, ed a mezzo di piccoli ed ingegnosi congegni, fra cui principalissimo quello della doppia tastiera, già favorisce alcuni effetti di sfumatura. Il signorile ritrovo presta facile l'orecchio al clavicembalo, ed il clavicembalo accarezza gli echi del ritrovo signorile; è in altri termini, un vero scambio di mutue concessioni e di mutuo appoggio, onde il favore per l'arte nostra ognora s'accresce.

Quando poi un nuovo spirito corre la Francia, e dalle pagine dell'Enciclopedia metodica sale un'aura libera di maggiori aspirazioni, poco vantaggio ne risente la grande creazione musicale, e l'arte leggiera non ne ha nocumento. Infatti, col pretesto che al musicista spetti il comporre, ma al solo e puro filosofo il dettare leggi al suo procedere, si sollevano tali e tante logomachie, da tarpare il volo agli stessi ingegni più solidi. Basta ricordare le diatribe sollevate intorno a Rameau, o percorrere la *Lettre sur la musique françoise,* per convincersi dell' audacia sbalorditoia con cui, senza la più superficiale conoscenza della materia, si sdottoreggiava a sproposito: onde il battagliero creatore della *Dannazione di Faust,* nell'epoca nostra si troverà spinto a mormorare: " Oh! les bons hommes, les dignes hommes que les hommes d'esprit de ce siècle philosophique (il settecento) écrivant sur l'art musical sans en avoir le moindre sentiment, sans en posséder les notions premières, sans savoir en quoi il consiste! „ (1).

I concetti che nell'estetica dominavano si chiarivano contrarî a quella musica pura, cui tanto culto amoroso sacravano i compositori italiani di opere per camera, ed in seguito la falange degli scrittori germanici. Dominava il principio — e in Couperin torneremo a discor-

(1) Hector Berlioz, *Les grotesques de la musique.*

rerne — per cui l'arte universa nasce da imitazione della natura. La rettorica degli antichi è passata nei retori moderni: Rollin, lo stesso Marmontel, che già tenta volo maggiore, non rinunziano alla formola antica: e quando Batteaux riduce le belle arti ad un solo principio, ribadisce ancora il concetto dell'imitazione. Ciò conduceva gli spiriti a ricercare " che cosa un dato lavoro significasse „: in tutte le opere dell'ingegno creatore si doveva riconoscere " l'impronta d'un modello imitato „: e il soggetto nel quadro pittoresco assumeva un predominio opprimente, e Diderot e Caylus additavano la trovata del " quadro letterario „. Seguendo questi principî, nell'estetica del tempo la musica o imitava i suoni del mondo esteriore, e si riduceva simile al paesaggio, sebbene a lui molto inferiore in evidenza: o tentava esprimere le passioni, ed era ancora imitazione di segni esterni imitabili, quali le movenze più o meno rapide, la voce, il grido. Per se stessa, quale sviluppo architettonico di arabeschi e forme sonore, quale vita di un ente che nella parabola del ciclo armonico canta l'intimo dramma della sua vita, l'arte non esisteva: onde il musicista od era costretto ad applicarvi le parole, e si volgeva al teatro, od a tentare le forme imitative col piccolo ciclo d'uno sviluppo modesto, e creava le pagine couperiniane, aiutando l'intelligenza dell'ascoltatore con titoli più o meno suggestivi. Così vorrà il Laugier in quistioni d'estetica, così sulla musica parleranno d'Alembert e Morellet: e facendo Chabanon qualche riserva, riceverà da Grimm il battesimo di idiota. Le emozioni gioconde o malinconiche salienti dalla natura non saranno ammesse da coloro, che Burney nel 1770 riconosceva più sensibili al chiasso ed al romore che all'arte dei suoni: sarà ad essi necessario quel programma, che per l'opera di alcuni moderni giungerà alle ultime conseguenze.

§ III.

GLI ABBELLIMENTI E LO STILE ORNATO (1).

Sin dalle prime pagine del presente volume si è accennato alla tendenza dei clavicembalisti per l'ornamento, rilevando l'uso diverso fattone presso le varie scuole, e notando l'ultimo e maggiore sviluppo raggiunto in Francia. Ora le nostre ricerche riflettono la genesi di questa tendenza, argomentandosi di afferrare l'origine e lo scopo speciale degli ornamenti: col che non solo potremo comprenderne la particolare fisionomia, ma ancora ci renderemo ragione se veramente riesca possibile, nell'esecuzione moderna, il rinunziare a questa

---

(1) V. A. Méreaux, op. cit.; Farrenc, *Traité des abréviations (signes d'agrèments et ornements employées par les clavecinistes (XVIIe et XVIIIe siècle)*, Paris, Leduc; H. Eherlich, *Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken*, Berlin, Steingräber, 1898; Germer, *Musikalische Ornamentik* (trad. in franc. come supplemento a *La technique du Piano*, 1890). Uno studio interessante ed originale fu intrapreso da E. Del Valle De Paz sulla *Nuova Musica* di Firenze, ch'egli dirige. L'autore promise raccoglierlo in volume: sino ad ora sono uscite parecchie puntate, contenute nei N.^i 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, anno 1897: 15, 16, 1898: 27, 31, 1899; L. Perodi, *Musica e clavicembalo* (*Gazzetta musicale* di Milano, N. 21, 1894: tratta degli ornamenti in S. Bach, Hændel, Rameau); Dannreuther, *Musical Ornamentation*, in *Music Primers*, Londra e New-York, Novello. Per lo sviluppo precedente v. Gevært, Marpurg, Fétis.

vegetazione quasi parassitaria, svoltasi intorno alle pure volute melodiche dell'antico pensiero musicale.

Su questo punto, duplice è l'opinione degli scrittori.

Secondo gli uni, l'imperfezione degli strumenti, ove le corde brevissime riuscivano inette a prolungare i suoni, sarebbe stata la prima e pressochè sola consigliera dell'abbellimento. E per verità col trillo, in vario modo trasformato, colle molteplici figure assunte dall'arpeggio, dal gruppetto e dall'appoggiatura, ai larghi valori di una stessa nota si sostituivano più rapidi pizzicati: onde la sonorità della corda veniva tenuta sveglia da attacchi successivi. Così gli abbellimenti sarebbero sorti " necessitate impellente „, come tuttora vediamo succedere nel trillo o nella nota ribattuta dei volgari organetti; quando poi essi riuscirono inutili, in forza della maggiore estensione e vibratilità acquistata dalle corde, allora si sarebbero conservati quali fenomeni di sopravvivenza; riproducendo nel campo musicale quella legge, per cui l'utile di un periodo a grado a grado si trasforma in successivo elemento di bellezza. Dato questo principio, gli abbellimenti dovrebbero considerarsi come estranei alla concezione primitiva dell'opera musicale: onde, nelle interpretazioni odierne affidate alla tecnica del pianoforte, si avrebbe ogni diritto all'abolizione di forme accessorie, unicamente imposte dal difetto dello strumento antico.

Senonchè questa teoria non può accogliersi nella sua interezza. Se infatti è vero che i clavicembalisti in ogni tempo lamentarono la scarsa risonanza dei loro strumenti: se è accertato che alcune fra quelle fioriture accessorie si trascuravano nella riduzione istrumentale di pagine pianistiche — e le opere di Rameau ce ne forniranno una prova assoluta — riesce ancora innegabile la tendenza al cincischio sonoro ed al melisma in regioni ed in epoche, ove non ebbe influenza l'imper-

fezione del mezzo adoperato. Chi per poco abbia scorso la *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* in Gevaert, o nel Fétis siasi indugiato sulle dotte ricerche, o segua la fioritura degli studii modernissimi sulle tradizioni antiche e sul loro riflesso nei modelli della Chiesa, ha dovuto convincersi che la tendenza all'abbellimento in musica ha antichissima origine, e sembra connettersi con un bisogno universale dell'anima umana.

Sotto questo punto di vista si potrebbe dire che la nota teorica dell'espressione, rimodernata dallo Spencer nell'*Origine e funzione della musica*, colpisca nel vero. Infatti, quando una forte eccitazione commuove l'anima nostra, allora essa tende a riversarsi con pienezza maggiore nella forma artistica creata: e dappoichè il disegno musicale sembra quasi materializzare nel tempo il diagramma di quelle eccitazioni, così la melodia nascente trilla e gorgheggia e si lancia alla ricerca di ornamenti sonori, come l'usignuolo abbellisce le melanconiche frasi del suo canto con mille ghiribizzi passionali. Nel periodo musicale creato si tende a conglobare la maggiore quantità possibile di vibrazioni e di moto, che per noi risulta sinonimo di vita: ed il noto gruppetto, che s'innesta sulla frase d'amore nell'opera wagneriana, è un esempio evidente di questa tendenza universale.

Inoltre, nel periodo di cui ci occupiamo, tutte le nazioni presso cui si svolse una propria tradizione furono afflitte dall'uguale deficienza nella tastiera a becco di penna: eppure l'Italia fu più parca di ornamenti che non l'Inghilterra, questa più che la Francia. Nelle opere antiche troviamo note lunghe non ornate, note brevissime circondate di fronzoli sonori: infine le ricerche più recenti — e per esse valgano le dotte argomentazioni di Fuller Maitland e Barclay Squire nell' edizione moderna del *Virginal Book,* citata nello studio sull'Inghilterra — sembrano dimostrare che il suono di virginali

e spinette non fosse così evanescente, come da alcuni fu creduto. La stessa spinetta, di cui riportai il disegno, malgrado le corde brevissime, consente una leggera risonanza che, dato il movimento rapido di alcune composizioni, potrebbe bastare a se stessa: e questo complesso di fattori guida a limitare di molto la libertà, propugnata dagli abolizionisti dell'ornamento.

La stessa apparente mancanza di ornamenti in alcune opere delle epoche migliori potrebbe essere invocata contro gli abolizionisti: perchè ciò non va inteso quale rinunzia al genere ornato, ma piuttosto significa che il compositore — e valga d'esempio l'opera del nostro Corelli — rimetteva l'ornamentazione al gusto dell'esecutore, secondo gli usi dell'ambiente e del tempo. Là invece dove l'ornamento era considerato come fattore importante dell'effetto finale, quivi si ricorreva a segni convenzionali che nello stile francese giungono alla maggiore complicazione: ed erano reputati dagli scrittori così essenziali, da spingere Francesco Couperin a lamentare vivamente la trascuranza dei lettori nell'esecuzione delle opere sue (1).

(1) « Je suis toujours surpris » — scrive Francesco Couperin nella prefazione al terzo libro delle *Pièces de Clavecin* (1722) — « (après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière, connue sous le titre de *L'Art de toucher le Clavecin*) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution ».

Cfr. ancora Guido Adler, *I componimenti musicali per il cembalo del Muffat* (*Rivista musicale italiana*, anno III, fasc. I).

Di fronte a queste schiette dichiarazioni la seconda opinione espressa trionfa: nè si ha diritto a sentenziare con Marmontel che " Cette ornementations n'avait d'autre raison d'être que de suppléer par la répercussion fréquente des mêmes notes au manque absolu de vibrations prolongées, impossible à traduire autrement que par d'incessants gruppetti, flattés, pincés, tremblements „ (1).

Conduciamoci ora col pensiero tra un popolo ove il brio e la vivacità giungono alla più alta espressione: ove l'instabilità del carattere e delle manifestazioni sue legittimano il giudizio sulla eterna giovinezza dell'anima francese, già riportato dalle *Considerazioni* del Ducloz: ove le arti rappresentative nel periodo di maggiore sviluppo sembrarono vagheggiare una lambiccata eleganza, popolando di ninnoli i saloni, invitando i raggi luminosi a mille convegni scintillanti nelle dorature dei mobili, nelle curve capricciose delle modanature, negli arzigogoli dell'ornato. Percorriamo le memorie molteplici sull'epoca di Luigi XIV e dei successori, ove il capriccio e l'intrigo dominavano nella Corte e nel mondo elegante: innalziamoci sino ai filosofi, che abbellivano le leggiere meditazioni col fascino d'uno spirito innato: scendiamo ai letterati mondani, la cui arguzia passava alla storia e l'inesauribile vena infiorava le più diverse trattazioni: contempliamo nelle tele e nelle narrazioni quel visibilio di gale e di foggie eleganti, ove il colore con la forma gareggiava in traccia di crescente ricercatezza: e la vita e l'arte ci sembreranno un commento vivente di quella plètora di ornamenti che, dettati dall'intimo bisogno dello spirito, ronzano e volteggiano intorno alle trovate couperiniane. In essi ritroveremo una

(1) V. *Histoire du Piano*, Préface.

parte di quel *badinage* vaporoso che su tutto sorvola, con mutevolezza abbagliante: e gli arpeggi rapidissimi ricorderanno la risata argentina, mezzo soffocata dal ventaglio, e nei trilli rivedremo il luccichio di tante foggie ornate, e la snellezza indiscutibile dell' assieme risponderà con perfezione mirabile a quel concetto, che la lettura o la pratica della vita ha formato in noi sul carattere dello spirito francese.

La tabella che riporteremo nel cenno su Francesco Couperin varrà meglio dell'arida enumerazione letteraria a dare un concetto della ricchezza, cui gli ornamenti salirono. Inoltre le opere citate in nota, all'inizio del paragrafo, permettono allo studioso di approfondire la materia: e questo cenno non può mutarsi in un trattato didattico sui nomi, le funzioni, il carattere specifico dei singoli abbellimenti. Qui ricorderò che, col volgere degli anni, l'ornamentazione esteriore a grado a grado passa nell'intimo del pensiero musicale, lo ingentilisce e tondeggia, creando un vero stile ornato che più non risponde al carattere degli scrittori antichi: e, dopo essersi già annunziato in Sebastiano Bach e Giorgio Haendel, trova l'apogeo in Clementi, Haydn, Mozart, segnando il passaggio definitivo alla scuola del pianoforte moderno. I superbi modelli, lasciati da questi grandi, ci fanno assistere alla fioritura delle *variazioni* e delle *fantasie*, ove la linea melodica si abbellisce di tutta la possibile eleganza: e di fronte a molti *adagi* di concerti od alle *fantasie* di Bach, dinnanzi al *tema variato in re minore* di Haendel, alle complesse creazioni dei successori indicati, noi assistiamo meravigliati a questo trapasso, per cui i giuochi sonori accessorii si sono ormai ridotti, negli ultimi, a tre sole classi (*gruppetto, trillo, appoggiatura*) mentre lo spirito che animava la sonante coorte passata va suggerendo nuovi e graziosissimi atteggiamenti dell'ente musicale.

*
* *

Nella ricerca sull'origine degli abbellimenti abbiamo combattuto la teorica secondo cui ne sarebbe stata fautrice la deficienza dell'antica tastiera. Non dobbiamo tuttavia dimenticare che questa contribuì alla loro diffusione, in ispecie nella Francia, ove la tendenza dell'ambiente guidava il musicista al genere espressivo e descrittivo.

Si è veduto nei paragrafi precedenti come l'estetica francese propugnasse la teorica dell'imitazione: e questo principio ci ha fatto meglio comprendere la strana tendenza dei compositori, nell'affibbiare alle pagine loro i titoli più pretensiosi. Inoltre abbiamo assistito al sorgere di quella che potremo dire " scuola psicologica ", per cui la formola ritmica si piegava a rendere uno stato d'animo, aiutato nel suo sorgere dal programma contenuto nel titolo. Orbene, questi varii fattori, insieme fusi per modo da concorrere ad un solo risultato, valgono a spiegarci l'abuso di ornamenti, cui una prima cagione fu trovata nel fondo dello spirito regionale.

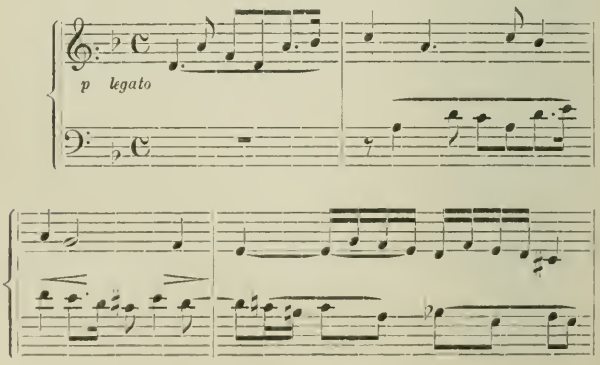
Quando infatti il musicista abbandonava la pura riproduzione di forme di danza o di generi dotti, per cantare nella libera espansione dell' anima sua, allora quell'elemento di moto e di vita che gli abbellimenti in sè racchiudono si affacciava spontaneo alla fantasia. Nei preludii e nelle danze, ove i precetti del contrappunto imperavano coi rapidi passi fugati e le continue imitazioni, la povera risonanza di spinette e clavicembali era compensata dal rapido succedersi delle note: onde l'abbellimento, quando pure fosse adoperato, si conservava quale accessorio e fittizio riempitivo, estraneo al tema e, sino ad un certo punto, trascurabile. Ma quando l'artista voleva *rendere* uno stato d'animo particolare:

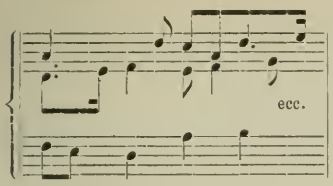
quando, lasciata da parte ogni forma di danza ed ogni abbellimento contrappuntistico, si sforzava di *cantare*, allora quella secchezza di suono, quella desolante povertà di vibrazioni, che tutt'ora si lamenta sui minori modelli del pianoforte, spezzava ad ogni istante la linea melodica, ne rallentava per l'uditore il legame logico intercedente fra i singoli momenti costitutivi, ne sminuiva l'effetto. Se la ricchezza d'invenzione fosse tanto perspicua da imporsi, più facile riusciva al creatore il sottrarsi al fascino degli ornamenti: afferrandosi, malgrado le spezzature prodotte dalla scarsa sonorità, il concetto totale, come da lontano si afferra l'integrità maestosa d'una linea architettonica, sebbene il materiale mancante vi generi lacune. Ed è quanto avvenne nella scuola italiana, ove alla ricchezza d'invenzione va unito un gusto più severo nelle foggie e nella vita, che solo scomparve quando l'influenza straniera si aggravava fra noi — e già superbi modelli d'arte nazionale agli studiosi nostri s'imponevano. Ma ove questa invenzione tutta s'indirizzava a create miniature gentili e minuscoli e graziosi cammei, quivi la più lieve interruzione del contorno riusciva dannosa e visibile. Non si chiedeva all' artista il largo tocco, sprezzante le finitezze eccessive: si esigeva la morbida pennellata del miniatore, intesa a creare un tutto ove le singole parti risaltassero nella maggiore evidenza. Quindi con giochetti sonori si rimpolpavano le scarse sonorità, si arricchiva il contorno: e dappoichè essi erano necessarii al giusto apprezzamento del tutto, e, riversando nella melodia creata un'onda maggiore di vibratilità, sembravano trasmettere alla tastiera incolora quella passione che ora il pianista esprime col moto accessorio del *piano* e del *forte*: così riuscivano indissolubilmente legati al disegno, formando con lui corpo e sostanza, e preparando l'evoluzione verso quello stile ornato di cui parlammo, ed il cui impero si verrà estendendo ad epoche successive.

Questa spiccata caratteristica della scuola francese va anch'essa soggetta alla legge di sviluppo, per cui passano le nazioni sorelle. Quindi, man mano si tende a risalire verso le origini, le forme delle composizioni per la tastiera profana assumono gravità maggiore, rivelandosi l'influenza del contrappunto vocale e della grande tradizione organistica. Come l'embrione della pianta nei pochi elementi germinali reca debole indizio dell'evoluzione e delle future caratteristiche, così le manifestazioni musicali sorgono presso le varie nazioni con carattere ancora vago e indefinito: e solo attraverso a lungo periodo di successiva specificazione raggiungono quell'impronta, che l'una dall'altra le contraddistingue. Col crescere però dei tempi, le facoltà individuali si impongono alla struttura incolora e primitiva: talchè, a mille doppi ingrandita, nelle ultime manifestazioni si rivela quella essenza schiettamente personale che crea in natura la famiglia, e la scuola nell'arte.

Una rapida scorsa fra gli autori del nostro periodo chiarirà l'osservazione.

Apro, ad esempio, una tra le pagine del Dumont, vissuto fra il 1610 ed il 1684, e vi trovo questa proposta di Allemanda, sotto il titolo di *Suite de Pièces* (ediz. Senff, Lipsia, a cura di Pauer):





Ora non è difficile osservare che questi passi fugati, mentre rivelano l'origine e la tendenza verso le forme dotte, non si indirizzano siffattamente al clavicembalo da creare una propria tendenza individuale. Si potranno prolungare secondo l'uso dei clavicembalisti le sonorità, che risultano scarse in alcune figure, come nel " sol „ (terza battuta, m. d.) reca qualche edizione: ma non per questo il carattere del disegno musicale verrà mutando, o potrà farci dimenticare la vera origine, dovuta all'applicazione delle forme dotte al liuto od alla tastiera dell'organo. Siamo ancora in quel periodo ove il clavicembalo è mezzo, e mezzo imperfetto, non fine all'artista. La ricca mole del passato grava sul pensiero musicale: a quello stesso modo che un giorno i fiamminghi hanno scritto pel puro godimento dell'occhio e del pensiero, così ora il Dumont scrive questi passi astrattamente, senza punto curarsi se tali movenze gravi e compassate sul piccolo e smorfioso clavicembalo riescano in parte inefficaci.

Sarà necessaria più lunga dimestichezza colla tastiera a becco di penna per accarezzarne le tendenze e piegare ad essa l'orgoglio dello studioso: ed allora nel tacito compromesso fra il virtuoso, già vestito di gale, e le discrete sonorità dello strumento abbellito dal pennello degli artisti più lodati, verrà sorgendo l'ornamentazione scintillante, sarà meno pretensiosa e opprimente la tecnica, più chiara e dominante l'ispirazione.

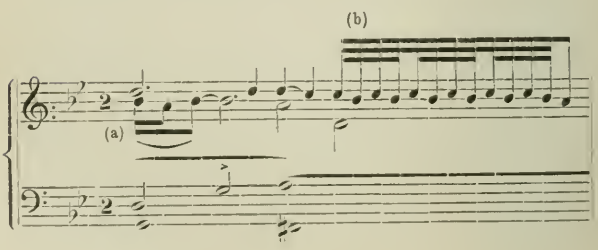
Finalmente queste pagine, ove l'idea melodica non

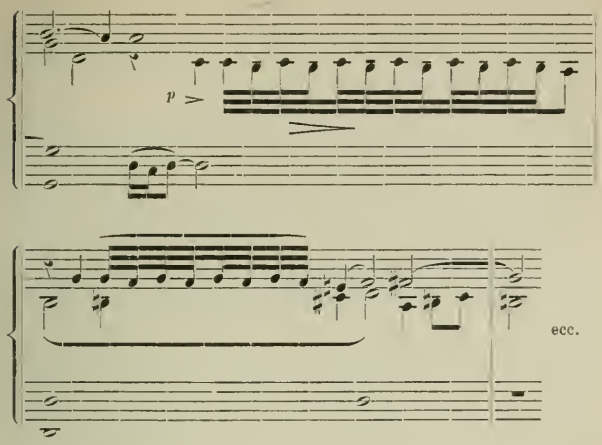
ha pieno sopravvento, confermano quanto prima venne notato relativamente alla minore necessità di ornamenti nelle forme dotte. Invece, proseguendo, vedremo stabilirsi con grande approssimazione questo principio, che cioè le forme clavicembalistiche ornate in Francia stanno in ragione diretta dell'invenzione libera e della facile emozione.

Infatti, un altro esempio d'un coetaneo chiarirà il trapasso dalle antiche forme, atavisticamente connesse colla tradizione dotta, alle nuove esigenze dello strumento. Esso mi viene fornito dalle opere di Jacques Champion di Chambonnières, la cui antica nobiltà artistica ci riconduce al padre Jacques Campion, organista lodato sotto il regno di Enrico IV.

Applicato, come Dumont, alla corte di Luigi XIV, Chambonnières meglio ne interpreta gli ideali e ne subisce l'influenza. Egli è veramente il precursore diretto di Couperin il grande in quell'ambiente leggero: e l'ornamento, il giochetto sonoro cominciano in lui ad assumere carattere proprio, immedesimandosi tratto tratto con la melodia, e rinunziando a quel puro riempitivo da organetto a cui i *trilli* ed i *gruppetti* dei clavicembalisti per lo più si riducevano.

In *Entretien des Dieux* (Ediz. Heugel et C.ie, a cura di A. Méreaux) trovo il tema e la notazione seguente:

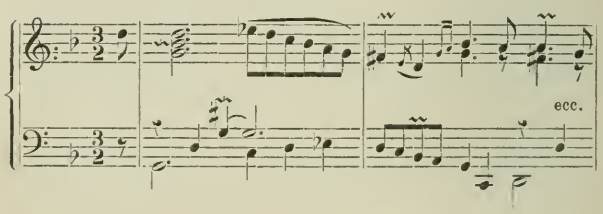




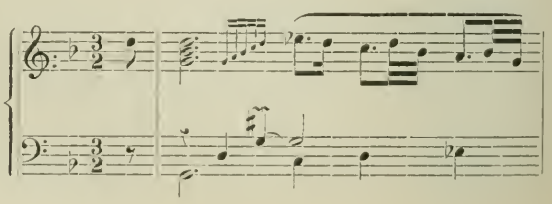
Ora, come sarà facile rilevare, siamo ancora lontani dalla freschezza e dal brillante di *Sœur Monique* che vedremo fra poco; ma tuttavia l'abbellimento già comincia a scherzare per il solo piacere di mettersi in vista, senza che l'assoluta necessità del prolungare il suono venga ad imporlo. Così il giochetto sottoposto alla protasi del disegno in *a*, è un puro vezzo melodico, da non confondersi col trillo del disegno stesso, in *b*. Questo trillo poi, inteso a prolungare la nota, è ancor esso conseguenza del nuovo stile ornato che si va manifestando e tende a surrogare la linea pura e severa; ed infatti lo si trova nel canto, mentre i bassi muovono ancora armonicamente legati, come nell'antico stile vocale e nelle forme organistiche. Che se poi trapassa anche nelle parti più gravi della composizione, sembra con ciò obbedire al concetto universale, derivato dalla scolastica, per cui il primo disegno, perseguendosi nella trama sonora, con imitazioni e passi fugaci tendeva a percorrerla in tutta la sua estensione. Così l'ornamentino, il cincischio, il giochetto già obbe-

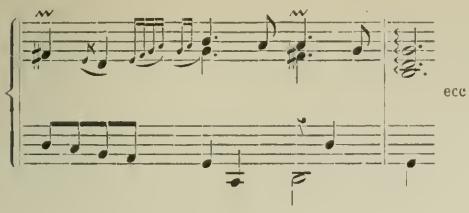
discono a preoccupazione unicamente estetica: si direbbe che, dopo tanto arrabattarsi per spezzare i legami del contrappunto fiammingo, ora si torni a scrivere pel godimento degli occhi, al punto che l'abbellimento si adopera anche quando acusticamente il clavicembalo non lo richieda.

Un nuovo esempio di questo abuso d'ornamenti, giustificato dal solo desiderio di ornare l'abbiamo nelle opere di Couperin, a cui fra poco ricorreremo come al gran legislatore di queste tendenze. Non è difficile trovare in lui una frase musicale svolta in apposito quadretto, e poi ripetuta con un *dessus plus orné*: così la *première Courante*, segnata nella notazione seguente:



è tosto seguita da una ripresa, la quale reca l'indicazione: *Dessus plus orné sans changer la Basse:*



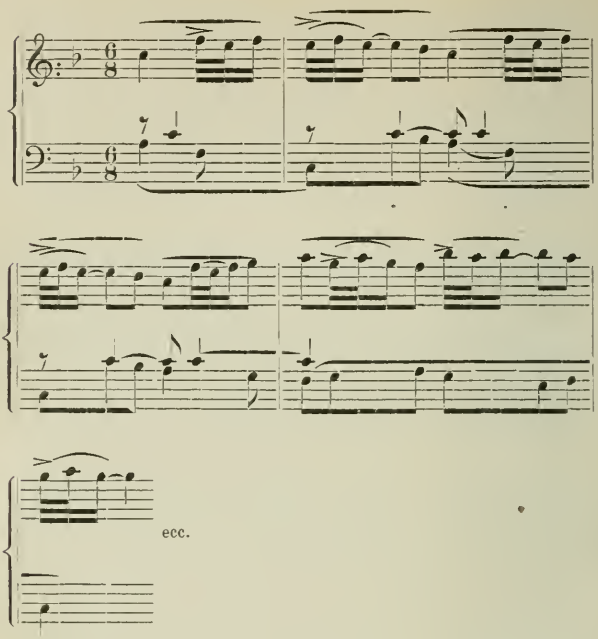


Sono questi altrettanti saggi del trapasso alla *variazione,* figlia ancor essa della tendenza ad ornare: e ci presentano un nuovo genere di abbellimenti che mai non potranno trascurarsi come quelli che furono voluti dall'autore, per fine estetico, senza alcuna necessità derivante dalla poca sonorità dello strumento.

Senza quindi cadere nell'esagerazione degli ultra ortodossi, vorrei si notasse la differenza che intercede fra l'interpretazione voluta dagli autori (e la nota del Couperin è esplicita a questo riguardo), e quella proposta da alcuni moderni. Per principio generale si dovrebbe ritenere che, quando pure si potesse fare a meno dei precetti lasciati in materia dai Purcell, Couperin, Bach, Rameau, Marpurg, tuttavia lo stile ornato dovesse rispettarsi in ispecie nella scuola francese, come quella che nel suo uso ed abuso concentra gran parte della propria individualità.

Se però bramiamo veri modelli del genere, ci è duopo scendere sino a Francesco Couperin, in cui le tendenze rappresentate con una certa costanza da Chambonnières raggiungono l'ultima esplicazione. Tra le pagine più note scelgo la *Sœur Monique,* che può dar luogo a parecchie considerazioni.

Il fortunato erede dei Chambonnières, intuisce il vero genere dell'epoca; ed eccolo tutto curante del giochetto sonoro, della forma affettuosa e melodicamente melismatica.

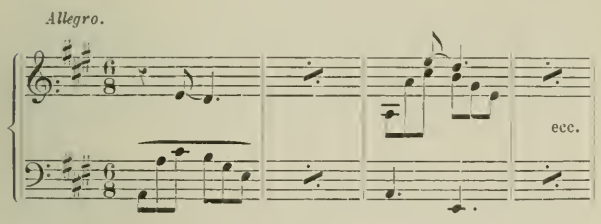


Se in quest'esempio i giochetti sonori fossero stati imposti al musicista dalla poca sonorità della tastiera, essi avrebbero dovuto colpire le note di maggior durata: quindi l'ornamentazione sarebbe caduta sul *do minima* della prima battuta, sul *mi* legato e sul *do* della seconda e simili. Invece l'abbellimento, inteso ora al puro scopo estetico d'ornare la melodia, basa per lo più sulle note di minor durata. Il compositore abolisce nel basso i larghi valori, insufficienti nella poca sonorità del clavicembalo, ma non vi spreca i giochetti sonori, di cui tuttavia fa tanto uso, riservandoli tutti per l'eleganza suprema del pensiero melodico. Siamo, in altri termini, di fronte ad un vero fenomeno di sopravvivenza, in cui

una forma sorta un tempo per necessità, a poco a poco si volge ad altro uso e diviene coefficiente estetico. " Le opere d'un'epoca servono ad abbellire la seguente. Per le istituzioni come per le credenze, costumanze, superstizioni, noi possiamo seguire quest'evoluzione che fa nascere il bello da ciò che fu semplicemente utile „ (1).

Alcuni esempî potranno chiarire la differenza sostanziale che questo bisogno di ornamenti e la conseguente vaghezza leziosa delle opere stabilisce fra il ciclo francese e la grande fioritura italiana.

Se visse un virtuoso la cui valentia sulla tastiera a corde ancora attualmente possa impressionare il pianista, questi fu certamente Domenico Scarlatti: e la sua vita si svolge all'incirca nell'ambito di tempo ove Couperin segna l'apogeo della scuola francese. Orbene, in quelle pagine irte di incrociamenti, di astuzie, di risorse pianistiche, scarso apparisce l'abbellimento accessorio.



Così, fin dalla proposta di questo ingegnosissimo *Capriccio*, siamo in piena arte moderna: ed ancora una volta si constata la verità di quanto venne osservato sugli esempî francesi sin qui recati, che cioè, per quanto povera fosse la sonorità dello strumento, tuttavia essa

(1) V. H. Spencer, *L'utile ed il bello.* — Idem, *Principî di psicologia.*

riusciva sufficiente, data la breve durata delle note inquadrate in passaggi non troppo lenti (1). Non sarebbe stato difficile adoperare un ornamento speciale, non fosse altro che il *trillo*, sui *re* tenuti delle singole battute; ma l'artista non ne sente il bisogno, l'ambiente a ciò si dimostra refrattario: e l'ornamentazione fittizia tace non solo nella proposta, ma in tutto il successivo svolgimento, ove la linea melodica procede linda, ricca della propria efficace semplicità, con carattere affatto diverso da quello che nelle opere di Francia apparisce.

Così in questa terra anche la musica del periodo osservato cede ad una tendenza caratteristica, non ancora smentita. La leggerezza, il ritmo brillante, il giuoco luminoso di strumentini innamorano le genti, come il trillo dei clavicembalisti le arrestava un giorno meravigliate; e mentre il cantante italiano si preoccupa di dare il massimo sviluppo alla linea melodica, la *diseuse* elegante e civettuola scorda volentieri l'elemento musicale, per accarezzare e colorire ed accentuare i minimi trapassi del testo poetico: felice ogniqualvolta un doppio senso arguto, un'inflessione di voce trovata ad arte possa risvegliare la maliziosa risata dell'uditorio.

---

(1) Riguardo ai tempi, così si esprime un giudice competente in materia: « Au sujet des mouvements à adopter pour l'exécution, il est à remarquer d'abord que le manque d'indication, presque général dans la musique du passé, induit à penser que jusqu'au milieu du siècle dernier le degré de vitesse ou de lenteur, si important à notre époque, n'avait probablement pas la même importance qu'aujourd'hui; d'ailleurs, la distance entre les mouvements extrêmes était assez faible. Tous les mouvements devaient être compris entre ce que nous appelons actuellement l'*Allegro moderato* et l'*Andante* ». C. Saint-Saëns, *Pièces de clavecin de J. Ph. Rameau* (Paris, Durand et fils, 1895), *Préface*.

§ IV.

I PRECURSORI

Con questo titolo intendo accennare all'antefatto artistico, onde la produzione di Francesco Couperin sembra derivare da quella dello zio e dei virtuosi da camera di Luigi XIV. In altri termini, se l'ambiente generale e lo sviluppo del liuto ci rende in parte ragione dei Dumont, Chambonnières, D'Anglebert, Le Bègue e dei primi Couperin, l'opera di costoro non può essere dimenticata nelle epoche successive: ed il clavicembalo che dapprima, come in Pietro Chabanceau de la Barre, era coltivato dai musicisti di corte insieme con l'arte del liuto, prende siffattamente il sopravvento, da richiamare tutta la nostra attenzione.

Del resto anche nel periodo, in cui l'arte couperiniana sale alla maggiore eccellenza, le traccie dello strumento favorito si allacciano con le tradizioni della tastiera. Non si chiamano più a corte i liutisti, come Florent Indret, per addormentare Luigi XIII fanciullo: ma la musica da camera del suo successore ne raccoglie i più valenti, il gusto per l'arte del liuto si estende: ed alle sole difficoltà che esso presentava, ove si volesse trarne buoni ed artistici effetti, si deve l'abbandono da cui viene in seguito gravato, accostandosi le genti del mondo elegante alla tastiera del clavicembalo, che più facile si prestava alle loro richieste.

Sebbene poi l'arte organistica francese non presenti allo studioso l'interesse di altre regioni, è giusto ricordare anche questi precursori che nel silenzio dello studio affidavano tratto tratto alla tastiera profana l'intimo pensiero, cercando sul discreto strumento i temi, gli svolgimenti, le modulazioni e gli episodii cardinali delle improvvisazioni brillanti, con cui nelle chiese entusiasmavano la Corte ed il popolo (1). Quindi tutto conduce ad ammettere che molte fra le opere per organo fossero anche scritte ed eseguite per lo strumento a corde: verificandosi quello scambio che, in altro campo, verrà ricordato da Francesco Couperin nei *Concerts royaux*, quando dichiarerà di aver fatto spesso eseguire le composizioni sue dagli amici Philidor, Duval, Dubois, Alarius nella camera del re, a fine di temperare con la maggior potenza degli strumenti a corda ed a fiato la secchezza di suono propria della nostra tastiera. Così già fin dal 1530, come si può rilevare dalla classica *Storia dell'organo* di A. G. Ritter, esistevano a Parigi esempî di tali adattamenti, fra gli altri nella raccolta intitolata: " *Magnificat* sur les huit tons avec *Te Deum laudamus* et deux préludes, le tout mys en tabulature des orgues, espinettes et manicordions, imprimez à Paris par Pierre Attaignant, etc.; Kal. Martii 1530 „. E Giovanni Titelouze, vissuto dal 1563 al 1633, in una lettera a Mersenne sui generi enarmonici, il 2 marzo 1622 scriveva: " J'en ay fait quelque pièce par curiosité, que je touche sur une certaine espinete „, confermando coll'esempio concreto le induzioni, più volte avanzate.

Su questo lontano precursore è utile arrestarci alcuni

(1) Pirro A., *Les organistes français du XVII siècle: Jean Titelouze* (*La Tribune de Saint-Gervais*, an. 1898, nn. 6, 8, 9 e 10).

istanti, appartenendo egli ad una schiera pressochè ignorata, la quale sembra iniziare l'ambiente francese alla nuova pratica istrumentale. Organista nel 1588 a Rouen ed apprezzato come tecnico valente, si trova ricordato con vivo elogio fra le carte dell'epoca; ed in quell'êra remota, ove tentativi quasi inconscii tratto tratto sorgevano contro la tradizione ancora fortissima, acquista per noi valore a cagione delle opere pubblicate, che risalgono agli incunaboli della tastiera sacra. Infatti i suoi *Hymnes de l'Église*, lanciati fra il pubblico nel 1623, precedono la pubblicazione della *Tabulatura nova* di Samuele Scheidt (Amburgo, 1624), e sono alla loro volta preceduti dalle *Toccate e Partite* (Roma, 1614-1615) e dai *Ricercari* del nostro Frescobaldi; segnando ancora le traccie di quel sincronismo cui altra volta accennammo, per cui il pensiero musicale sembra contemporaneamente additare alle tempre più diverse lo studio dei nuovi suoi problemi.

Quindi anche senza risalire a Claudio il Giovane ed agli altri dal Titelouze stesso ricordati (1), possiamo riconoscere che l'arte organistica in Francia si sviluppava per tempo: che se le condizioni d'ambiente poco sembrarono in seguito favorirla, le traccie sue dovettero in vario grado imporsi ai successori, fondendosi in una sola risultante cogli altri rivoli di origine profana per alimentare l'onda dell'êra nuova.

---

(1) V. le lettere sue pubblicate nel Bollettino della *Société de l'Histoire de Normandie*, Rouen, giugno 1898. Notizie sugli organisti e suonatori di spinetta in questo periodo si trovano nelle opere del loro contemporaneo MERSENNE, *Harmonie universelle*, *Traité des Harmoniques*.

*
* *

Da questi incunaboli muoviamo a tempi, ove l'arte della tastiera profana già si viene delineando con caratteri personali. Povero tuttavia è il campo da essa battuto negli inizii: ed il cenno passato, relativo all'*Allemanna* di Enrico Dumont (1), ci ha permesso di misurare la distanza che ancora intercede fra questi modelli e la snellezza del periodo più recente. Sebbene l'ornamento, che nelle pagine antiche d'organo fa capolino, siasi già svolto nella schiera dei liutisti, esso apparisce circospetto, nè osa assurgere alla gaia ricercatezza avvenire. Il passato grava, con la severità degli ideali polifonici, sulla piccola tastiera: la giovane arte pianistica, incerta del proprio cammino, muove a tastoni, occhieggiando all'intorno in traccia di aiuto. Molti forse fra quel mondo leggero sospiravano il fascino sentimentale dell'arte imminente: " il était temp de voir cesser le règne hypocrite du contrepoint, cette algèbre des cerveaux secs et prétentieux „ (2), come sulle traccie del Rousseau verranno ripetendo alcuni; e per quanto fossero fiorite in quel regno le intelligenze maggiori, la smania tuttavia del nuovo e del facile ne veniva sempre più allontanando i virtuosi.

Ci appaiono questi con carattere innovatore in Jacques Champion de Chambonnières (3), che alla Corte di Luigi XIV trionfa, e negli allievi D'Anglebert e Le Bègue

(1) Nato nel 1610, morto nel 1684.

(2) Ehlert, *Lettres sur la musique*, V (trad. Grénier).

(3) Nato a Parigi nei primi anni del 1600, morto nel 1670, o 1671. V. H. Quittard, *Un claveciniste français du XVII siècle* (in *Revue international de Musique*, nn. 12 e 13, anno 1898). Inoltre, nel passato, Mersenne, op. cit.

prosegue la tradizione pianistica. Nasceva egli da una antica famiglia di musicisti; e, se l'uguaglianza del nome può scusare la mancanza di documenti, si riallaccierebbe alla fine del secolo XV, ove un Nicola Champion nasceva in Piccardia e nel 500 passava quale cantore alla Corte di Francesco I. Il nonno del nostro Jacques Champion, che Mersenne chiama Tommaso e Fétis Antonio, ebbe lodi come organista nella seconda metà del secolo XVI: onde Mersenne non teme di dichiarare ch'egli, " organiste et épinette du Roy, a défriché le chemin pour ce qui regarde l'orgue et l'épinette, sur lesquels il faisoit toute sorte de canons et de fugues à l'improviste „. Il figlio poi di Tommaso, padre all'artista su cui verte il nostro studio, è da lui indicato come signore *de la Chapelle* e cavaliere dell'ordine del Re, lodevole per l'eleganza di tocco sulla spinetta e la perfezione delle sue esecuzioni; onde quando giungiamo al figlio, nella tradizione famigliare si sono già maturati i germi d'uno studio incessante.

È noto che in questo periodo la valentia dei virtuosi, sebbene applicata contemporaneamente alla tastiera del clavicembalo ed a quella dell'organo, riesce tuttavia assai meglio sulla prima che non sull'ultima: il che va attribuito in parte al carattere delle cariche di Corte, ove essi disponevano di piccoli organi portatili, nè ancora la qualità di organista aveva raggiunto l'importanza che più tardi ebbe a Versailles. Ridotti a brillare per il solo impiego dell'arte profana, riuscivano più sensibili alle pressioni dell'ambiente, conservatore in chiesa ma progressista per lo più nella crescente potenza del mondo elegante; il che dovette contribuire al rapido risveglio di quello stile, su cui prima d'ora ci intrattenemmo.

Poco sappiamo dei primi anni di Chambonnières: solo verso il 1635 apprendiamo da Mersenne che " dopo

averlo inteso a suonare sul clavicembalo, nulla si poteva desiderare in meglio, sia per la bellezza del canto e l'andamento delle parti armoniche, sia per l'eleganza dei movimenti, la finezza del tocco e la sveltezza della mano: tanto che questo strumento in lui aveva trovato l'ultimo perfezionatore „. E poco tempo dopo la sua morte si scriveva: " Cet illustre personnage a excellé par-dessus les autres, autant à cause des pièces qu'il a composées, que parce qu'il a esté la source de la belle manière de toucher, où il faisait paraitre un jeu brillant et un jeu coulant, si bien conduits et si bien ménagés l'un avec l'autre, qu'il estait impossible de mieux faire. On sçait qu'outre la science et la netteté, il avait une adresse et une manière d'appliquer les doigts sur les touches, qui estait inconnue aux autres „ (1). Quasi poi ciò non bastasse, altre lodi spiccate gli vengono conferite da Titon du Tillet nel *Parnasse François*, dichiarandolo primo fra i clavicembalisti dell'epoca: Cristiano Huygens, astronomo e membro dell'Accademia delle Scienze, il 15 ottobre 1655 scrive al padre d'essersi recato presso il signor di Chambonnières, " qui joua du clavecin admirablement bien „: e Luigi XIV, che non era ignaro di musica, apprezza talmente le esecuzioni di questo virtuoso, da preferire dopo la sua morte, fra gli allievi suoi, il pianista Hardelle, che meglio ne aveva serbato le tradizioni (2).

Per conto nostro dobbiamo ricordare la diteggiatura ancora imperfetta, che nello scarso numero di tonalità adoperate oscillava empiricamente fra i sistemi riportati da Speer, Ammerbach e Purcell. Man mano cre-

(1) *Le Gallois*. Lettre à M.lle Regnault de Sollier touchant la musique, 1680.

(2) V. lo studio citato del Quittard per le fonti.

scevano i tempi, nuovi strappi si facevano al divieto circa il primo ed il quinto dito, senza però decidersi ad ammettere il pollice: onde in un antico trattato sull'arte di suonare il clavicordo si osservava: " Che fate voi del vostro pollice? Voi non potete già tenerlo in aria: appoggiatelo dunque sul legno della tastiera, ove per lo meno è sicuro, non pende ozioso, e serve a sostenere la mano „. Se poi abbiamo riguardo allo stato di infanzia in cui l'arte di cui discorriamo ancora vagiva, e consideriamo il carattere delle pagine lasciate da Chambonnières, non solo siamo tratti ad ammettere gli elogi dei suoi contemporanei, ma ancora comprendiamo la poca modestia con cui egli presenta le sue prime *Pièces de Clavessin* „, nella prefazione del 1670. Apprezzato vivamente in Olanda e nella stessa Germania, non fu nemmeno totalmente estraneo al nuovo movimento degli spiriti che in Froberger si manifestava: e questi, che tra il 1650 ed il 1653 visse a Parigi, ne conosceva e ne studiava le opere, come risulta da un carteggio fra il cavaliere Swann ed Huygens, ove il primo richiedeva a quest'ultimo alcune pagine di Chambonnières, per mandato di Froberger. Nella forma della *Suite*, ove quest'ultimo adotta per lo più quattro tempi (Allemanna, Corrente, Sarabanda, Giga), si manifestano differenze con l'impianto di Chambonnières, il quale, fra le altre cose, meno ricerca il principio unitario vagheggiato da Froberger, ed ottenuto con le variazioni ritmiche di uno stesso tema che, leggermente modificandosi, costituisce il fondo dei singoli tempi. In Chambonnières, per contro, l'individualità di ogni parte della *Suite* esiste incontaminata, accrescendo varietà all'assieme a spese della struttura omogenea: ma in compenso nel taglio delle composizioni, nella somiglianza di alcuni temi apparisce una certa analogia che, se non basta a stabilire una influenza diretta sul maestro ger-

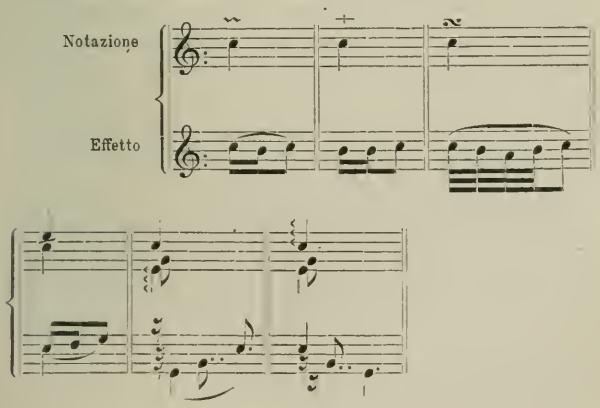
manico, testimonia tuttavia a favore della modernità raggiunta, ai suoi tempi, dal virtuoso francese.

Essa si manifesta in ispecie nel sorgere di uno stile espressivo che, ancora incerto e quasi inconscio, tuttavia già stacca alcune composizioni dal genere impersonale e le unisce a quelle, che ben presto caratterizzeranno la scuola francese. Sono ancora arie di danza, che spesso non sanno nemmeno allargare le brevi quadrature originali: impera ancora la struttura polifonica, costretta ad un modello fisso; ma tratto tratto nella linea melodica dei temi canta la frase passionale, ed i titoli, se ancora non assumono la pretesa di veri programmi, già caratterizzano un momento psicologico, quasi preludano alla fase drammatica imminente.

Se chiedessimo a Chambonnières veri modelli di sviluppo tematico, ci troveremmo delusi, sebbene l'estrema brevità dei soggetti scelti sembri talora suggerita dal desiderio di variarne l'espressione con varianti successive. Egli si accontenta di ripetere queste stesse forme in tonalità prossime, tratto tratto con dialoghi a canone o con ingegnose imitazioni; tuttavia in ciò dimostra così netta la percezione del concetto di tonalità moderno e con tale grazia tratta il breve quadro ritmico, da farsi perdonare l'apparente povertà del soggetto, e richiamarci al pensiero l'arte di Francesco Couperin, suo allievo.

Il nome di Chambonnières, con cui lo vediamo ricordato, gli veniva dalle nozze contratte con l'ereditiera del feudo omonimo, in terra di Brie. Anzi, a quest'unione con una famiglia nobiliare dovette forse il nostro pianista l'essere accolto nella buona società in tempo, ove ancora si ricordavano le umili origini dell'arte istrumentale. Nota il Quittard, nello studio citato, le lotte che forse turbarono la vita di questo virtuoso, e sorsero appunto a cagione delle pretese a un grado ed

un titolo, a lui non spettanti. Di certo sappiamo che, dopo essere stato clavicembalista di Luigi XIV, ed avere favorito l'entrata a Corte di Luigi Couperin, in un'epoca anteriore al 1664 dovette cedere il posto a D'Anglebert, di cui fra poco diremo: e per quanto persone influenti si occupassero a cercargli impiego in Corti straniere — l'Huygens fu tra costoro — dovette rimanere a Parigi, formando una scuola donde uscirono ottimi allievi. Rimangono di lui due raccolte stampate: *Les Pièces de Clavessin de Monsieur de Chambonnières* „, Parigi, 1670; *Livre second des Pièces de Clavessin de Monsieur de Chambonnières*, senza data: ed entrambe furono ripubblicate nel *Trésor des Pianistes* del Farrenc, più volte citato. Altre raccolte manoscritte sembrano confermare i pregi rilevati nell'opera sua; e l'ornamentazione, che già scherza più riccamente e riempie gli intervalli lasciati dalla scarsa vibrazione delle corde fra i larghi valori di alcune pagine, permette di misurare il cammino percorso in breve tempo, prima di raggiungere l'ultima ricchezza affermata nell'opera couperiniana. La riporto dall'opera del Méreaux, ove lo studioso troverà utili schiarimenti sull'interpretazione.



L'influenza di Chambonnières continua nei successori, contribuendo forse alla decadenza della grande arte organistica, ma promovendo il culto della tastiera profana; e se ne riscontrano evidenti le traccie in Giovanni Enrico d'Anglebert (1), organista del duca d'Orléans, succedutogli nella carica presso Luigi XIV verso il 1664. I mali umori, cui abbiamo accennato, avevano reso necessario il ritiro di Chambonnières dalla carica di Corte: ed il posto venne offerto al suo protetto Luigi Couperin, di cui fra poco diremo. Senonchè questi nobilmente rifiutava, non volendo contribuire alla disgrazia del suo benefattore e maestro; onde il posto era occupato dal d'Anglebert. A lui dobbiamo una raccolta di *Pièces de clavecin*, pubblicata nel 1689, degna di nota sia per il carattere delle composizioni, sia ancora per la prefazione, ove egli ci conserva indicazioni utilissime sull'esecuzione dei varii ornamenti; confermando l'importanza ad essi attribuita in un tempo, cui il difetto di espressione, proprio dell'antica tastiera, trascinava alla ricerca di nuovi coefficienti passionali. Essa reca per titolo: *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer... et diverses chacones, ouvertures, et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument*; donde apprendiamo che la trascrizione, così tristemente sviluppatasi in tempi modernissimi, ha in lui un antico precursore. Spesso poi dal semplice ornamento accessorio il nostro autore passa all'abbellimento di un tema prescelto; ed allora sorgono quelle 22 variazioni sul tema delle *Follie di Spagna* che alcuni anni più tardi, nel 1700, tenterà la fantasia di Arcangelo Corelli, ed in questa raccolta è finemente accarezzato con arte e senso del bello. L'edizione primitiva è del Ballard, Parigi, 1670; si trovano

(1) Nato verso il 1628, morto nel 1691.

saggi nel Méreaux citato e nelle edizioni del Pauer e del Litolff.

Così rapidamente ci avviciniamo a quell'artista la cui arte segnerà in Francia l'apogeo della tastiera a becco di penna. Il nome della famiglia già comincia ad apparire in Luigi Couperin (1), presentato alla Corte da Chambonnières, allievo suo ed organista di Luigi XIV. Di lui discorre con elogio Titon du Tillet, narrando l'offerta del posto di Chambonnières a lui fatta, ed il nobile suo rifiuto; inoltre riporta la stima in cui erano tenute le sue tre raccolte di pezzi per clavicembalo, rimaste allora manoscritte. Nei saggi pubblicati dal Méreaux e dal Farrenc, è notevole la purezza della linea melodica e l'ingegnosa trattazione che, ad esempio, in una *Sarabanda* a canone, unisce la facilità della trovata alla scrupolosa osservanza della regola. Si sa che egli fu tra i buoni cultori della tastiera organistica: e le forme pure, la trattazione a larghi valori, meno forse acconcii al clavicembalo, sembrano per l'appunto dovute allo studio severo, ottimo antidoto contro l'ornamentazione eccessiva dell'epoca.

Per tutto quanto concerne la forma, in questi autori, poco ci scostiamo dal tipo semplice della creazione popolare. Come in Chambonnières, ora sono temi di danza ristretti alla struttura minuscola originaria, ora piccole canzoni, ove dalla tonica le armonie inarcano il disegno alla dominante, per ridiscendere sul punto di partenza. Talora più variazioni, l'una all'altra succedendo, usufruiscono di uno stesso pensiero per creare quadri a mano a mano complicantisi; ed in tanta semplicità la grazia delle movenze, l'euritmia delle proporzioni rivelano gusto fine ed educato, giustificando la lode degli antichi e lo studio amoroso delle recenti rivendicazioni.

(1) Nato a Chaulme (Brie) il 1630, morto il 1665.

Altro allievo di Chambonnières fu Nicola Antonio Le Bègue (o Lebègue) (1), anch'egli organista alla Corte di Luigi XIV e degno di nota per i pregi che già rilevammo nei coetanei. Fu gran ventura che i clavicembalisti fossero anche esperti nell'arte organaria; poichè senza quel grave correttivo sarebbero facilmente caduti nell'artifizioso, nel contorto, o, quel che è peggio, nel lezioso e nel vuoto. Quando si pensi che, nel già progredito settecento, J. J. Rousseau non temeva di attaccare la polifonia, come cosa illogica e priva di senso comune (2), bisognerà pure concludere che, senza il gran benefizio dell'organo, polifonico per eccellenza, l'arte del clavicembalo avrebbe facilmente mirato a poveri ideali.

Ricordiamo ancora il Gauthier, allievo anch'esso di Chambonnières, e passiamo a Giambattista Lulli, fiorentino (3), il cui nome sembra chiudere degnamente questo primo periodo. Se infatti con Chambonnières si fonda la scuola del clavicembalo, con Lulli assistiamo alla vera fondazione dell'Opera francese che, lasciando le timide imitazioni del Cambert, tenta ed afferma un ge-

---

(1) Nato a Laon il 1630, morto a Parigi il 1702.

(2) « Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre desseins entassés l'un sur l'autre par trois espèces d'instruments, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie ». *Extrait d'une lettre de M. Rousseau à M. *** sur les ouvrages de M. Rameau. Œuvres de J. J. Rousseau* de Genève, I, Amsterdam, 1773.

(3) Nato a Firenze il 1633, morto a Parigi il 22 marzo 1687. Su lui, oltre ai libri di biografie (Fétis, Clément, ecc.), v. A. Deberle, *La musique du Roy*, Dijon, 1861; L. Prévost d'Exnès, *Lulli, musicien;* Marcillac, *Histoire de la musique*, ch. X; Radet E., *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien.* Paris, Lemercier, 1897; e la satira atroce di De Senecé, *Lettre de Clément Marot à M. de ****, ecc., Cologne, 1688, ristampata nel 1825 a Lione. Infine, V. la *Lettera sulla musica*, di J. J. Rousseau, più volte citata.

nere nazionale. Il piccolo fiorentino infranciosato persino nell'*y* finale del nome suo, non ha ormai più nulla di italiano; e ben a ragione la Francia l'onora, come quello cui deve le gloriose tradizioni di tutta una scuola.

Su questo bizzarro impasto di volgare intrigante e di vero artista, dagli uni levato alle stelle, dagli altri vituperato, poco possiamo arrestarci, non rappresentando egli il puro virtuosismo del clavicembalo. Una raccolta che di lui possediamo, stampata in Londra col titolo *Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, costituisce il maggior capitale da lui lasciato; tuttavia quando si pensi all'importanza somma dell'opera sua nella musica francese e si ricordi che molte delle sue creazioni vennero trascritte per la tastiera da Le Bègue e d'Anglebert, si comprenderà l'influenza fortissima avuta sulla successiva produzione ed il posto a lui qui riservato.

Fra le altre considerazioni, è duopo aver presenti le tendenze particolari di quella società ove le forme espressive sembravano naturalmente imporsi. A quel modo che nell'estetica si verrà erigendo a canone l'imitazione della natura, così alla verità dell'espressione, alla parafrasi sonora di uno stato d'animo tenderanno sempre più gli scrittori: onde il creatore del vero genere drammatico, il ricercatore incessante di quella declamazione musicale che dalla camerata fiorentina in poi verrà affaticando i riformatori, doveva preparare terreno nuovo e nuovi mezzi all'estro dei successori. Inoltre coll'" *ouverture* francese „ egli additava un vero e schietto genere strumentale, che passerà nella coscienza del mondo musicale, maturandosi in feconda evoluzione; col *minuetto* offriva alle *cassazioni* e *serenate* un ospite gradito; e per quanto il tipo dello *scherzo* classico già prima di Beethoven apparisca nella tradizione italiana ricco di naturale gaiezza, tuttavia questo gentile rampollo della danza aiuterà la formazione del terzo

tempo nella moderna sinfonia, ove già aveva regnato col nome originale. Oltre all'edizione primitiva inglese il lettore troverà saggi delle opere sue nelle varie raccolte degli antichi clavicembalisti, curate dal Pauer e dal Litolff; permettendogli esse di apprezzare nella vera luce i meriti suoi.

Sulla vita di Lulli le opere citate in nota possono fornire argomento di meditazione e di studio. Noteremo soltanto che pochi musicisti suscitarono tanta varietà di giudizii; forse perchè raramente si trovarono unite in un sol uomo tante doti d'arte, e tanti difetti di carattere. Senza giungere a dire con J. J. Rousseau che " M. Rameau est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort au-dessous de Lully „, è però forza l'ammettere una grande e spiccata individualità in questa tempra d'artista, contro cui Boileau velenosamente scriveva:

« En vain, par sa grimace, un buffon odieux
« A table nous fait rire et divertit nos yeux;
« Ses bons mots on besoin de farine et de plâtre:
« Prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
« Ce n'est plus qu'on cœur bas, un coquin ténébreux:
« Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux ».

Così variano da uomo ad artista i giudizî; e l'" irritabile genus „ degli emozionisti lascia negli anni le traccie di lodi entusiastiche e di contumelie ignominiose.

§ V

FRANCESCO COUPERIN

Siamo giunti al periodo più luminoso dell'arte francese, cui corrisponde, fra noi, il virtuosismo di Domenico Scarlatti: fioritura preparata di lunga mano dall'opera dei precursori, ma degna appunto per ciò di studio speciale, come quella che rivela il differenziarsi progressivo d'una nuova forma attraverso alla potenza d'un artista fantasioso e finemente dotato dai secoli anteriori.

Si disse che la famiglia dei Couperin, per la Francia, rappresenta quello stesso che per la Germania la famiglia dei Bach; ora, ciò va inteso più per il lungo ciclo di tempo abbracciato dalle sue manifestazioni artistiche, che non per l'importanza assunta nella storia nazionale francese dalle sue creazioni. Se queste tuttavia si limitarono a cerchia assai più modesta, ciò va attribuito non solo alla tempra dell'artista, ma ancora all'ambiente, che si chiariva diametralmente opposto a quello in cui vissero i profondi organisti germanici.

Stando alla narrazione di Titon du Tillet, la famiglia dei Couperin, nativa di Chaume in terra di Brie, venne a Parigi per opera di Chambonnières, al cui castello i tre fratelli Luigi, Carlo e Francesco eransi recati un giorno per festeggiarne il proprietario con una *aubade* musicale. L'artista in quell'occasione aveva voluto seco i bravi esecutori; e quando seppe che alcune fra le com-

posizioni ascoltate erano opera di Luigi Couperin, lo invitò a Parigi, come centro favorevole allo sviluppo della tempra di musicista, che nell'autore egli schiettamente presentiva. Così Luigi venne guidato alla Corte del dominatore di Francia, ove non gli sarebbe riuscito difficile usurpare il posto al benefattore suo, se nobilmente non avesse rifiutato esplicite proposte. Di lui nei precursori ci occupammo; ricorderemo qui brevemente i fratelli, zii all'artista su cui volge il racconto.

Francesco (1631-1698), abile organista e virtuoso di clavicembalo, è ricordato in ispecie per due Messe: l'una " à l'usage ordinaire des paroisses, pour les fêtes solennelles „; l'altra " pour les couvents de religieux et religieuses „ (1690). Carlo (1638-1669), anch'egli organista a Saint-Gervais, fu padre di Francesco (1), che già nel 1718 Titon du Tillet preconizzava per " une place distinguée sur le *Parnasse* „ e menzionava definitivamente nel 1732 come un autore di " Pièces qu'ont fait honneur à leur auteur, non-seulement dans toute la France, mais encore dans les pays étrangers; elles sont très-estimées en Italie, en Angleterre et en Allemagne „ (2).

Rimasto orfano in età giovanissima, Couperin viene affidato alle cure di Tomelin, maestro organista in Saint-Jacques-de-la-Boucherie, e musicista valente per le cognizioni dell'epoca. Così il futuro compositore comincia ad impratichirsi della tastiera; l'organo ed il clavicembalo gli offrono le più disparate risorse ed egli, vissuto da giovane in quell'ambiente elegante e fittizio,

---

(1) Nato il 1668, morto il 1733. V., oltre all'opera citata, MARMONTEL, *Symphonistes et virtueuses*; CLÉMENT, *Les musiciens célèbres*, e le biografie speciali.

(2) V. *Parnasse des poètes et des musiciens français*.

ove " les gens trainent leur vie à embrasser, serrer et congratuler ceux qui reçoivent „ meglio d'ogni altro ne rispecchia il carattere, al punto da segnare l'apogeo dell'arte mondana, a lui nel clavicembalo affidata. E le circostanze della vita lo traevano al nuovo genere sentimentale-descrittivo, cui già per natura sembrava inclinato, assorbendolo con la nuova carica di virtuoso di camera e organista della Reale Cappella, cui lo chiamava Luigi XIV nel 1693, in quel mondo leggero, ove un solo spirito dettava legge alle genti.

L'uomo che lasciava scritto: " è volontà di Dio che chiunque nasca suddito obbedisca senza esame al precetto sovrano „ (1), non era tale da consentire libertà di pensiero e di vedute ai suoi dipendenti. Inoltre la frivola società che intorno a lui gravitava, simile ad una coorte di pianeti morituri intorno al *roy soleil* troneggiante nella vacuità del momento attraversato, poco si chiariva propensa a profondità di concezioni o larghezza di vedute. Legge eterna, per quanti virtuosi nelle epoche scorse vivono nello splendore delle Corti principesche, sembra essere quella dell'accarezzare la brama di svago, di lusso, di godimento immediato; nel caso nostro poi questa leggerezza d'ambiente è ancora accresciuta sia dallo spirito della regione, sia dal peculiare carattere della Corte, del periodo, delle tradizioni stesse cui la tastiera francese si connette. Perchè la larga fioritura della musica per liuto gravava sul nuovo prodotto: e le minuscole quadrature ritmiche, da tempo accarez-

(1) V. *Œuvres de Louis XIV*, II, 336. Si confrontino coi dati desolanti di Lemontey che, trattando della monarchia di Luigi XIV, riporta questi concetti, appartenenti ad un *Corso di diritto pubblico*, scritto per il duca di Borgogna: « La nation ne fait pas corps, en France: elle réside toute entière dans la personne du Roy ».

zate sulle corde dell'antico strumento, spingevano il compositore per clavicembalo a piccoli e manierati orizzonti. A quel modo poi che nella seconda metà del secolo XIX la leggerezza francese facilitava il trionfo dell'operetta offembachiana, così allora la gaia società spensierata, cui i troppi ritmi di danza e le ritmiche movenze accentuate affaticavano, spingeva l'autore ad additare coll'arte sua piccoli quadri teneramente affettuosi, ove la sentimentalità dell'ora che passava innamorata trovasse appagamento e riposo.

È in noi un sentimento che, variamente inteso, sembra manifestarsi compagno inseparabile delle più diverse condizioni di vita. Quando l'ambiente non ci arreca se non leggere eccitazioni: quando l'uso e l'abuso del piacere attutisce la sensibilità dell'essere nostro per i fatti comuni, e sono soddisfatti i bisogni immediati della vita, e la deficienza di forti ideali favorisce il ripiegarsi dello spirito in placido riposo, allora senza ragione apparente, nelle stesse ore di pace, sorge un velo di quella melanconia che nulla ha di doloroso, e piomba l'essere nostro in affettuose fantasticherie. " La mélancolie est friande ", diceva Michel Montaigne; ed i momenti più delicati dello spirito serbano sempre l'impronta di questa fata gentile, il cui occhio sereno non ha lacrime, e la bocca, senza rifiutare il sorriso, sdegna le scurrilità del cachinno volgare. Forse, in sè considerato, nasce questo particolare atteggiamento dello spirito da difetto di energia; ma perciò appunto è caro alle genti, è accarezzato dalle eleganti società, è dote delle tempre più gentili; onde nella letteratura dei ritrovi eleganti lo vediamo imperare, e nella musica ispira le canzonette in minore, i piccoli e fantastici notturni, le ariette sentimentali; precisamente come nella produzione couperiniana, ove la nota sentimentale sembra ancora attrarre quell'uditorio, fra cui la delicatezza — intesa sempre coi

concetti d'un periodo meno del nostro raffinato — vagheggiava l'eleganza svenevole, la forza spesso fuggiva.

Quivi l'artista delicato, abborrente dalla volgarità e mancante di forti eccitazioni, se per poco voleva lasciar libero il corso alla propria fantasia, fatalmente cadeva nel sentimentale, nel melanconico, nel teneramente espressivo: e tale è per l'appunto lo stile di Francesco Couperin, nelle cui miniature eleganti, tutte grazia e melismi, rivive innanzi alla mente il tipo di un sano e gentile epicureo, inteso a spremere dal momento musicale il massimo effetto piacevole col minimo sforzo. La melanconia sentimentale canta nelle piccole quadrature ritmiche dei suoi lavori, non accentuandosi quasi mai nella tristezza decisa di chi ha qualche ragione al soffrire; più che sofferenza, quella di " Sœur Monique „ — ricordo ancora una volta questa composizione, come modello citato — è una gentile fantasticheria, ove la mancanza di energiche determinazioni gradatamente conduce il lettore ad uno stato d'animo riposato, in fondo al quale sta l'accoramento suggestivo della malinconia. Così anche " Les Bergeries „, che Méreaux definiva: " Chef-d'œuvre de naïve et gracieuse expression „, costituiscono uno di questi quadretti psicologici ove il musicista, impressionato dalla idillica pace di una landa perduta, tende a risollevare coi suoni nell'uditorio lo stato d'animo suscitato in lui dal quadro ideale. È il sospiro del poeta che canta:

O quis me gelidis in vallibus Haemi
Sistat et ingenti ramorum protegat umbra!

È l'aspirazione candida verso quel sereno diletto che, per dirla col Parini,

tra le placid'ale
di natura ha ricetto.

In altri termini, in Couperin la preoccupazione dottrinale omai svanisce, e con l'imitazione della natura comincia ad affermarsi la poesia intima del pensiero musicale; poesia però ancora infantile, chiaramente ritmata e conscia del ritornello popolare o delle vecchie *broderies* liutistiche: non larga come la potente espansione di epoche più progredite.

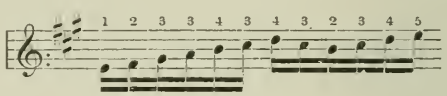
Questo carattere ritmico e legato in modesta quadratura, può talvolta falsare il giudizio moderno sulle opere del maestro. Se volessimo tentare un parallelo approssimativo, a fine di rendere intelligibile il candido carattere di queste composizioni, si potrebbe forse ricorrere, per quanto concerne la grazia ingenua di alcune frasi, ad Haydn. Non che tra il colosso di Rohrau ed il clavicembalista francese sia possibile un ravvicinamento, smentito ad ogni istante dallo sviluppo che in quello l'idea assume: ma quella grazia adorna del proprio candore che canta nel grande sinfonista, sembra trovare un'eco nella fioritura precedente Couperiniana, cui lo stesso Bach attinse nelle opere giovanili, ed ove la larghezza della linea si perde nel giocherellare degli ornamenti sui tasti del clavicembalo dorato.

Le *Musettes*, che costituiscono delle graziose miniature pastorali, furono pubblicate da Couperin per due sole mani; tuttavia, siccome vennero tracciate con l'intenzione evidente d'un effetto, che un solo pianista male potrebbe raggiungere, così nelle edizioni moderne si pensò di ridurle a quattro mani. Lo spazio limitato di questo studio non consente di riportare le indicazioni lasciate da Couperin stesso per le sue *Musettes de Choisy et de Taverny*; ricordo tuttavia una volta per sempre il consiglio ch'egli dava agli esecutori, di affidare cioè le sue composizioni anche a strumenti a fiato, e, ciò che più importa, rimando il lettore a quanto si disse sulla doppia tastiera del clavicembalo, nella protasi del volume.

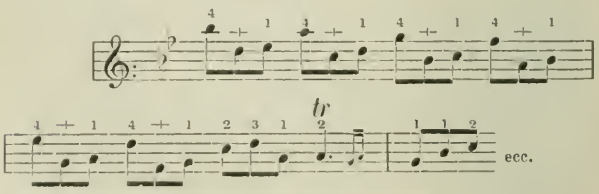
Data la tendenza psicologica e la geniale riuscita di alcune composizioni, non bisogna fare gran colpa a Couperin dei titoli bizzarri apposti a qualche lavoro. È, al suo tempo, una malattia comune quella di pretendere troppo, in Francia, dalla musica; ed i nomi di *Les idées heureuses*, *La diligente*, *La Flateuse*, *Les Silvains* vanno accettati con quella stessa larghezza con cui si accoglierà *La marche des gris-vêtus*, o in Rameau si verrà osservando una *Égyptienne*, una *Poule* od un garrulo *Rappel des oiseaux*. Dobbiamo per essi riportarci ai concetti estetici del settecento francese, già accennati, ove " de omni re scibili et de quibusdam aliis „ trattavano filosofanti e veri filosofi. Il principio dell'*imitazione della natura*, nell'arte, imperava: onde, allorquando Batteaux tentava chiarire e modificare i magri concetti estetici di Rollin e Marmontel, nel *Corso di letteratura* stabiliva che " principio comune a tutte le arti è l'imitazione: l'uomo non crea; in tutte le opere sue è visibile il modello esterno, imitato: inventare, per l'artista, non è già creare un " quid „ artistico, ma conoscerlo nella sua bella natura „. Di questo principio offre largo esempio la pittura ove, anche prima che Diderot e Caylus inventassero il *quadro letterario*, già il soggetto era parte preponderante: e la musica, ove meno sensibile riusciva l'imitazione di questa natura esteriore, era dagli enciclopedisti sorgenti ammessa fra le arti al solo patto di inchinarsi ai precetti della loro estetica. " La musica — essi dicevano — non può imitare che i suoni e i rumori naturali, o esprimere le passioni; nel primo caso risponde al paesaggio, nel secondo al quadro con persone. Tolta da questo campo, non è più piacere intellettuale, ma gioco di bimbo inconcludente „. E dappoichè ad essi e alla cerchia loro tornava sconosciuta la magica potenza della musica pura, vita d'un ente che nei suoni sviluppa la sua trama di

gioie e di dolori, non reca più meraviglia il trovare nei titoli interi programmi, o il vedere le pagine Couperiniane assumere pretese descrittive.

Abbiamo detto di Couperin compositore: ma lodi non minori gli spettano come trattatista. L'*Art de toucher le clavecin*, pubblicato nel 1716 con dedica a Luigi XV, se non è il primo tentativo del genere (poichè *Les Principes du Clavecin*, dovuti a Saint-Lambert, risalgono al 1697), ha tuttavia un valore non indifferente, sanzionando, fra gli altri, il sistema di *glissé* da un tasto nero ad uno bianco,

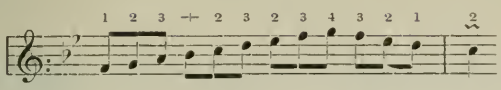


e fornendoci numerosi esempi d'impiego del pollice. Quando poi si ricordi che la stessa natura sistematica di Sebastiano Bach non giunse ad evitare nelle sue opere l'empirismo d'un tale impiego, non farà meraviglia l'incertezza con cui l'uso ed il passaggio del pollice viene da Couperin insegnato. Talora, dopo averlo adoperato nell'inizio d'una scala ascendente, lo perde di vista nel seguito; quando poi tenta il passaggio, come il David notava, egli si limita a farlo scorrere sotto l'indice oppure lo obbliga addirittura a passare sotto l'anulare, torcendo così la mano ad uno sforzo inutile. Dall'opera citata riproduco in parte l'esempio d'un tale sistema, ove il segno + indica il pollice (1),



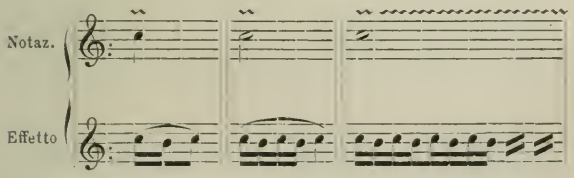
(1) David, *La vie et les œuvres de J. S. Bach.*

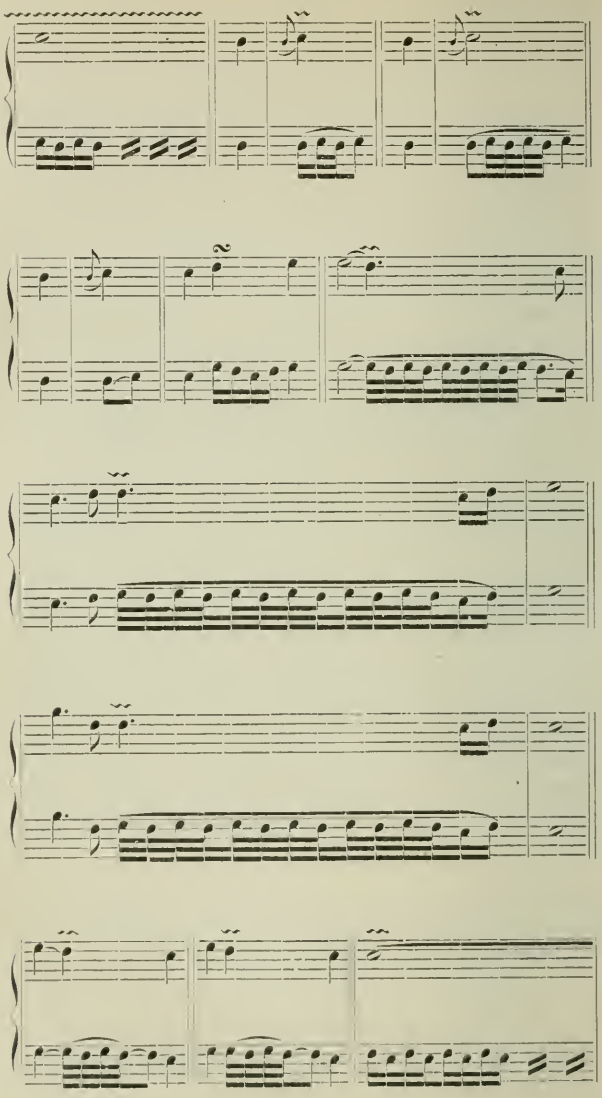
e nel seguito:

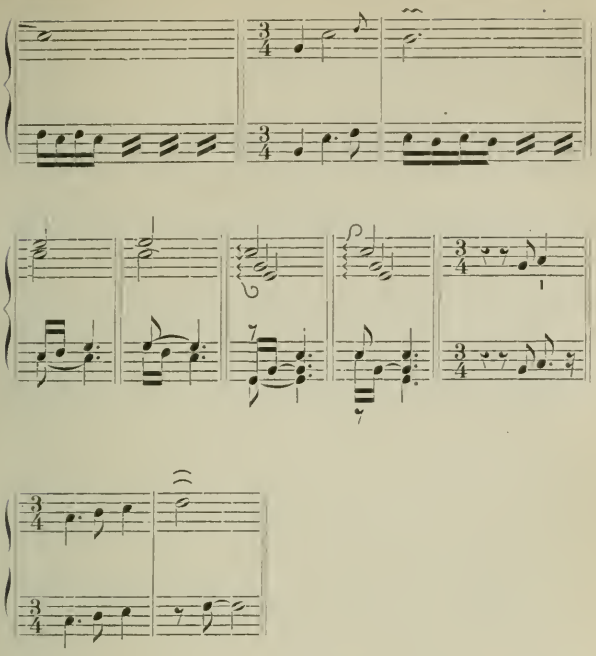


Nell'esame critico delle opere di Couperin sarebbe inutile cercare, come notai, pensamenti profondi, intenti reconditi: tutto quanto egli ci presenta è chiaro, perspicuo nella forma leggiadra: l'opera, nata per il clavicembalo, trionfa in lui con freschezza assoluta; simile a quei fiori di campo che sbocciano nel sole, ma al menomo tocco si sciupano. Ed è per l'appunto questa essenza clavicembalistica che conduce a dargli il primato in tale produzione. Scegliete fra le sue pagine le più descrittive, come *Les Bergeries*, o le più affettuose e sentimentali, come *Sœur Monique*, o le più brillanti, quali *Les petits moulins à vent*, e provatevi a ridurle per strumenti. Vi avverrà di impoverire la trama iniziale, di trovare lacune sonore là ove il tessuto era originalmente completo, di deteriorare l'opera primitiva.

La seguente tabella poi, che comprende gli abbellimenti adoperati da F. Couperin, può dare un'idea del lusso e della meticolosità con cui essi erano a quel tempo curati. L'ornamento, il giochetto sonoro, come si disse, erano elemento indispensabile d'ogni melodica invenzione.







La produzione sua, nel campo della tastiera, abbraccia un largo ciclo di opere, tutte storicamente e spesso artisticamente interessanti. Troviamo: *Premier livre de pièces pour le clavecin*, 1713; *Deuxième*, 1716; *Troisième* (*avec quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments*), 1722; *Quatrième*, 1730; *Les goûts réunis*, 1724; *Apothéose de l'incomparable L.* (*Lulli*). Fra le edizioni moderne, oltre alle raccolte citate, ricorderò quella di Joh. Brahms, presso Augener, a Londra, comprendente i quattro libri di *Pièces de clavecin*, senza i concerti; infine, a pag. 21 dell'*Handbuch der Klavier-Literatur* di Adolfo Pronsniz (Vienna, 1887), il lettore troverà indicate le varie pubblicazioni moderne, nella cui lettura

tutto un passato rivive col fascino d'una favella innamorata.

Così, mentre il *pincés*, il *flattés* ed i mille *agréments* trillano e gorgheggiano e scherzano sulle corde del clavicembalo con discreto mormorio, un " alcovista „ fantastico c'invita ad assumere per un istante la veste di " prezioso „ presso la signora del classico " Hôthel „. Sui mobili dorati, all'intorno, le coppie discorrono con l'uguale leggerezza di un sermone di Bossuet, degli intrighi di Corte, delle arguzie della Sévigné...

E giù, per la via, la *chanson à boire* scande i ritmi dell'avvenire, sferzando il Re, la Corte, la società decadente.

§ VI.

I SUCCESSORI

In questa rapida rassegna dell'arte francese abbiamo omai percorso la curva ascendente della parabola; e, giunte all'apogeo, le manifestazioni pianistiche decadono allargando la cerchia del concetto oltre il limite dei mezzi offerti dallo strumento. Potrà sembrare strano il veder collocato tra i successori un musicista quale il Rameau, in cui visse incontestabilmente uno fra i più grandi artisti della Francia: ma quando si pensi che la sua attività venne in gran parte applicata all'Opera in musica, all'orchestra ed al perfezionamento della teoria musicale, non sembrerà illogico ascriverlo a quella schiera, che, per altra via tentando altezze sublimi, racchiudeva nella cerchia pianistica ideali, talora da essa disformi.

I documenti sulla sua vita, accuratamente investigati, hanno dato luogo ormai a pubblicazioni importanti che rendono inutile, o quasi, la sintesi affrettata ch'io potrei tentarne; splendida fra esse quella curata con intelletto d'arte da Camillo Saint-Saëns, ove in due volumi si raccolgono tutte le opere per clavicembalo e le relative trascrizioni per strumento fatte dal grande operista (1).

---

(1) Jean-Philippe Rameau, *Pièces de clavecin*, pubblication faite sous la direction de C. Saint-Saëns, Paris, Durand et fils,

Quando ad essa si unisca l'opera del Méreaux, sarà facile penetrare nello spirito di quelle creazioni e verrà resa perdonabile la libertà con cui da esse attingo.

Prima, tuttavia, di iniziare questo quadro dei successori, è necessario rivedere per poco le condizioni d'ambiente ove la loro individualità si venne svolgendo. Non bisogna dimenticare che il ciclo apparentemente felice, prima esaminato, covava i germi di future catastrofi. È infatti in quel lungo periodo di preparazione che la borghesia, abbandonata a se stessa, nel silenzio e nell'isolamento comincia a meditare sui primi suoi bisogni, aguzza criticamente l'occhio nell'avvenire, e di giorno in giorno finisce coll' accorgersi che la sua forza s'accresce quanto più s'aumenta il malumore verso le classi dominatrici. La nobiltà sull' orlo dell'abisso, per dirla con uno storico nostro, vi si avvicinava allegramente nel tripudio, negli intrighi, nella corruzione velata d'eleganza; le società epicuree del Temple, del Sceaux, del Caveaux ed altre, fra bacchiche e letterarie, ove il talento particolare di ciascuno adoperavasi al divertimento di tutti, erano i modelli dell'epoca.

Il malessere quindi esisteva, e si manifestava nella minore spontaneità del riso, nella freddezza che stava

---

èditeurs, 1895. Ad essa fa seguito la raccolta *Pièces instrumentales*, 1896. V. inoltre l'*Elogio* del MARET; POUGIN A., *Rameau* (1876); IMBERT H., *L'œuvre de Rameau* (*Le Guide musical*, n. 50, 1897); BRENET M., *Notes et croquis sur J. Ph. Rameau* (*Ibid.*, n. 14, 1899).

Riguardo allo stato generale degli spiriti e alle lotte da Rameau subite, vedi *La musique et les philosophes au XVIIIe siècle*, AD. JULLIEN, Paris, 1873; A. JANSEN, *Jean-Jacques Rousseau als musiker*, Berlin, 1884. Nella *Revue des deux mondes* (Juillet, 1886) René de Récy ha una buona monografia su *Rameau et les encyclopédistes*. Cf. BATTARA, *G. G. Rousseau e la musica al suo tempo* (*Gazzetta musicale di Milano*, 1898).

in fondo alle vuote e superficiali chiacchiere del salone elegante. Su tutto si voleva discorrere senza conoscenza di causa, giudicare senza penetrazione: " Cette anatomie de l'âme, scriveva il D'Alembert, s'est glissée jusque dans nos conversations; on y disserte, on n'y parle plus; et nos sociétés ont perdu leurs principaux agréments, la chaleur et la gaieté „.

Ora per l'appunto si direbbe che la freschezza della schietta sentimentalità passata tramonti con Couperin, mentre in Rameau già parla un periodo più progredito, bramoso di più larghe vedute ed irrequieto. Dal salone dorato cominciamo a slanciarci nel mondo della lotta e delle teatrali aspirazioni; l'ora che passa, conscia della tempesta imminente, rende già irritabili gli spiriti e trascina l'artista alla battaglia.

Del resto, è forse questo il caso di abbandonare un istante la legge d'ambiente per concentrar tutta la nostra attenzione sull'uomo, il cui carattere forte e risoluto cerca la lotta presentita e fomenta le quotidiane battaglie. Rameau (1) infatti, incarna in parte quella " fiducia in sè stesso „ che, a detta di Emerson, sarebbe la divisa del genio. Questa fiducia, che un giorno lo spingerà a gridare: " Je mettrais en musique la Gazette de Hollande „, lo appoggia sin dai primi suoi passi, lo stacca dalla *routine* degli imitatori, imprime all'arte sua una fisonomia eminentemente individuale; onde quello stesso genere descrittivo e sentimentale che in *Le rappel des oiseaux*, *Les tendres plaintes*, *Les soupirs*, ricorda i titoli ed il genere trattato da Couperin nei quadretti di *Sœur Monique*, *Les Bergeries*, *Les Vendangeuses*, si stacca invece completamente da quest'ultimo per la

(1) Nato a Digione il 25 settembre 1683, morto a Parigi il 12 settembre 1764.

trattazione, assumendo un fare forse meno squisitamente delicato, ma certo non meno espressivo.

Figlio delle sue opere, egli dai primi anni adora la musica, ne studia i rudimenti col consenso della famiglia; ed, innamorato di quest'arte, comincia presto la lotta contro la famiglia stessa che lo indirizzava alla magistratura, vincendo con la costanza e la durezza degli espedienti queste prime battaglie.

Da quel punto, eccolo unicamente inteso allo studio del violino, del clavicembalo e dell'organo. Imperfetta è la sua coltura musicale, deficientissimo sotto questo rispetto l'ambiente di Dijon, ove egli vive; eppure, con pochi rudimenti di armonia e di contrappunto, già scrive pagine la cui fattura attesta gusto, invenzione e, sopratutto, ricchezza di risorse armoniche.

Gli è che la vera attitudine ad un dato ramo di manifestazioni si rivela per l'appunto con questa potenza e facilità a creare dal poco una novella coltura. Allorquando lo spirito è polarizzato verso una data direzione, tutte le sue forze intendono ad abbattere gli ostacoli che lo separano dalla conquista bramata: e perchè " l'intensione sta in ragione inversa dell'estensione „ così questo cumulo di energie, tutte applicate ad un solo soggetto, fa progredire le umane cognizioni a insperata grandezza.

Frattanto il padre, bramoso di stornare dal figlio suo le conseguenze d'una prima passione amorosa (Rameau, a quel tempo, aveva 17 anni), lo spinge in Italia; ed egli, inscrittosi tra le file d'un' orchestra in qualità di primo violino, muove con essa da città a città, lascia la classica terra del canto, visita Montpelliers: da un Lacroix riceve nuove e modeste nozioni; e coi primi elementi dell'armonia, egli affronta la soluzione dei futuri problemi armonici: tanta era la fiducia in sè stesso, tanta la balda sicurezza derivante dalla tempra privilegiata d'artista.

In continuo arrabattarsi torna a Dijon, donde muove a Parigi ed a Lilla: organista, deve subire uno scacco ingiusto in un confronto con Daquin; trattatista, vede scatenarsi le censure contro il suo *Traité d' Harmonie* apparso nel 1722. Tuttavia il vero merito già si faceva strada, e la pubblicazione delle sue *Pièces pour clavecin* interessava i dotti ed il pubblico; onde a poco a poco il periodo della lotta immediata cessava, ed il riposo sereno offertogli dal titolo d'organista di Sainte-Croix de la Brétonnerie invogliava quello spirito irrequieto a nuovi lavori.

Allora si lanciava alla realizzazione del sogno di tutta la sua vita, ed intraprendeva quella lotta lunga ed animosa che doveva condurlo al trionfo sulle tavole dell'*Opéra*. Organista e clavicembalista da tutti applaudito, tentava il difficile sentiero della scena: nè gli ostacoli, le repulse lo scoraggiavano. Così, anche per la protezione del Circolo di La Popelinière, il merito suo è riconosciuto; l'autore che con *Samson* di Voltaire s'era visto chiudere le porte dell'*Opéra*, che con *Hippolyte et Aricie* dell'abate Pellegrin vi aveva suscitato tante discussioni, ora con *Les Indes galantes* scuote la generale apatia: e *Castor et Pollux* segna il trionfo decisivo del genio di Dijon.

Alla esecuzione d'un atto di *Hippolyte et Aricie*, il librettista, che si era fatto da lui rilasciare un'obbligazione di cinquecento franchi, colpito dalla poderosità di quell'ingegno aveva lacerato l'obbligazione come cosa vergognosa di fronte alla rivelazione d'un immenso valore (1); ora il pubblico confermava quel primo giudizio, recando a lui onore e fortuna.

---

(1) L'aneddoto è narrato dal giornale *Le Mercure de France*, con queste parole: « Au milieu de la répétition, le poëte, qu'on y

Da quel giorno si susseguono più di quaranta fra opere, balli ed intermezzi: " Le grand artiste avait pendant trente ans thésaurisé les richesses de son imagination, et son extrême maturité, presque sa vieillesse, y gagnait une fécondité toute juvénile „ (1).

Alto, magro, severo con sè e con gli altri, lavoratore instancabile, Rameau era di carattere raccolto, quasi cupo, poco comunicativo, amante del silenzio e della meditazione. Spesso, astratto nelle sue fantasticherie, dimenticava il mondo circostante; alla coscienza del proprio valore, da cui procedeva la sua forza, univa la stima per il vero valore altrui. Duro, eccessivo talora nella lotta, ebbe dispute con l'intera Enciclopedia; e contro di lui inveleniva D'Alembert ed Eulero, e la satira più atroce trovava talora accoglienza e favore (2).

---

avait invité, se lève avec transport, court à M. Rameau et lui dit: *Monsieur, quand on fait de la musique de cette beauté, on n'a pas besoin de caution.* Aussitôt il prend le billet et le déchire devant tout le monde ».

(1) *Symphonistes et virtuoses*, di A. MARMONTEL; V. capitolo su Rameau.

(2) Alla rappresentazione di *Hyppolyte et Aricie* si vide apparire questo epigramma:

« . . . . . .
« Si le difficile est le beau,
« C'est un grand homme que Rameau:
« Mais si le beau, par aventure,
« N'était que la simple nature
« Dont l'art doit être le tableau,
« C'est un pauvre homme que Rameau ».

Certo, nei rapporti con gli enciclopedisti, spesso Rameau varcò il segno, ingolfandosi, ad esempio con d'Alembert, in questioni di calcolo, ove le sue cognizioni non potevano trionfare della solida dottrina avversaria. Ma era questa una risposta naturale a coloro che di tutto e di tutti parlavano; dicendo o contraddicendo con tale slealtà, che a rileggerne le lettere mutano faccia e carat-

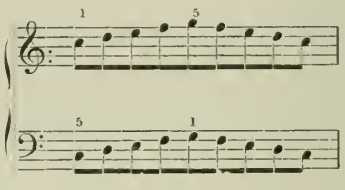
A questa irrequietezza concorreva il carattere particolare della sua coltura che, acquistata saltuariamente, non priva di lacune, talvolta gli faceva accettare a cuor leggero discussioni superiori alle forze di cui disponeva. Così pure si spiega in parte l'audacia delle innovazioni, la durezza, talora la scorrettezza di qualche passaggio: mentre l'amore per la scena rende ragione di quel progressivo allontanarsi dalle semplici forme pianistiche per giungere alla concezione di quadri che, limitati ancora, bastano tuttavia per collocarlo tra i successori di Couperin, non tra gli uguali. La stessa tendenza al dramma ci spiega l'onda passionale che spira in molte opere sue per clavicembalo, ove i principii estetici imperanti nella letteratura francese dell'epoca, come già in Couperin, vanno suggerendo titoli suggestivi ed espressivi. Infatti *Les tendres plaintes, L'entretien des Muses, Les soupirs, Le rappel des oiseaux*, racchiusi nella minuscola cornice di graziosi quadretti musicali, sono altrettanti modelli di genere descrittivo, ove il programma offerto dal titolo tenderebbe a suggerire una folla di pensieri, quale fondo e contenuto all'emozione estetica finale: onde per questa parte della produzione vivrebbe realmente in lui un continuatore del genere couperiniano.

Tuttavia, anche senza scostarci dalla produzione per clavicembalo, riesce facile riconoscere in Rameau l'innovatore geniale, cui la stessa tecnica della tastiera deve utilissimi perfezionamenti. Così nella seconda raccolta di pezzi per clavicembalo, il cui privilegio reale

---

tere ad ogni voltata di foglio. V. *Rameau et les encyclopédistes* (*Revue des deux Mondes*, art. citato); v. inoltre *Querelles de philosophes*, par GASTON MAUGRAS, Paris, Calmann Lévy, 1886, e *La musique et les philosophes au XVIII siècle*, Ad. JULLIEN, citato.

reca la data del 7 gennaio 1724 (1), si trova un " Metodo per la meccanica delle dita „ che segna reale progresso sulla diteggiatura precedente. Quivi infatti, attraverso a precetti talora ingenui, si trova sanzionato il passaggio del pollice, base della meccanica moderna, che a quei tempi era ardita innovazione. " Il faut... aranger les cinq doigts de la main sur les cinq nottes ou touches consecutives, dont on trouve l'exemple sous le nom de *première Leçon* dans la planche gravée qui suit ce discours.



Les cinq doigts étant arrangés sur les cinq touches, en supposant d'ailleurs la main placée, comme il a été dit; on fait ensorte d'enfoncer du 1 ou du 5, la touche sur laquelle il se trouve, sans qu'aucun autre doigt, ni sans que la main fassent pour lors le moindre mouvement „.

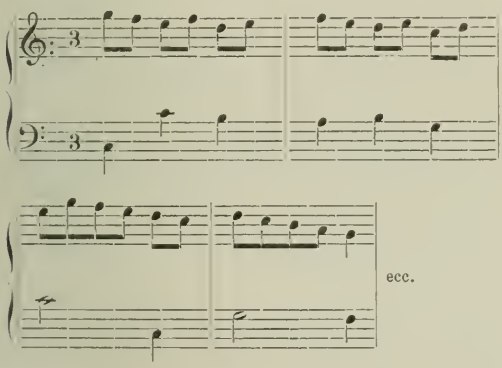
Dopo questa diteggiatura, omai completa, egli insegna il passaggio del pollice nel seguente modo. " Lorsqu'on passe avec vitesse les nottes de la Leçon, cela s'appelle *Roulement*, et si les nottes de cette Leçon étoient disjointes, cela s'appelleroit *Batterie*. Pour continuer un *roulement* plus étendu que celui de la Leçon, il n'y a qu'à s'accoutumer à passer le 1 par dessous tel autre

(1) *Pièces* | DE CLAVESSIN | *avec* | UNE METHODE | *pour la méchanique des doigts* | *où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution* | etc. Riportato dal Saint-Saëns nell'opera citata.

doigt que l'on veut, et à passer l'un de ces autres doigts par dessus le 1. Cette manière est excellente, sur-tout quand il s'y rencontre des *diézes* ou des *bémols*: elle facilite même encore la pratique de certaines *batteries*... „.

Stabilisce poi la regola relativa alla diteggiatura in rapporto ai *tasti neri*: " Évitez, autant que cela se peut, de toucher un *diéze* et un *bémolle* du 1, ou du 5, surtout dans les *roulements*: et faites en sorte que le 1 se trouve pour lors sur la touche qui précède ce *diéze* ou ce *bémol* „.

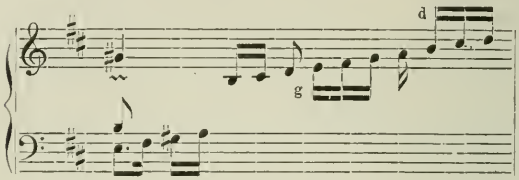
Dopo tali cenni preliminari, scrive per l'allievo un apposito " Studio-ricreazione „, costituito dal *Menuet en Rondeau*, il cui tema ingenuo si presta facile alla nuova diteggiatura. " Sans en sçavoir davantage que ce que



contient cette Leçon, on peut apprendre le petit *Menuet*, qui se trouve dans la même Planche: ayant eu soin d'y marquer les doigts et d'en retrancher les agréments „. Nè ultimo pregio è l'avere sanzionato con apposita osservazione quei passi divisi fra le due mani, in cui tanta gloria aveva raggiunto il nostro Domenico Scarlatti. " Souvent on exécute un même *roulement* avec les deux mains, dont les doigts se succèdent pour lors

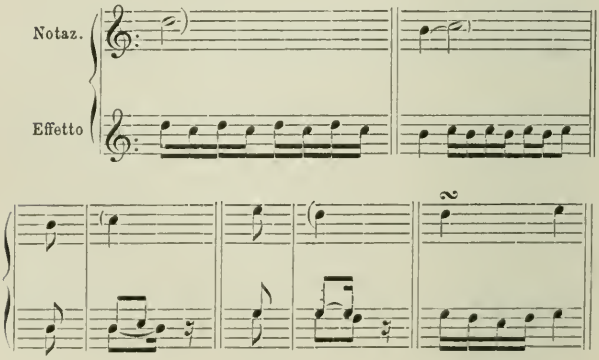
consécutivement: on en trouve un exemple dans la pièce intitulée *Les Tourbillons*, où la lettre *D* indique la *main droite*, et la lettre *G* la *main gauche* „.

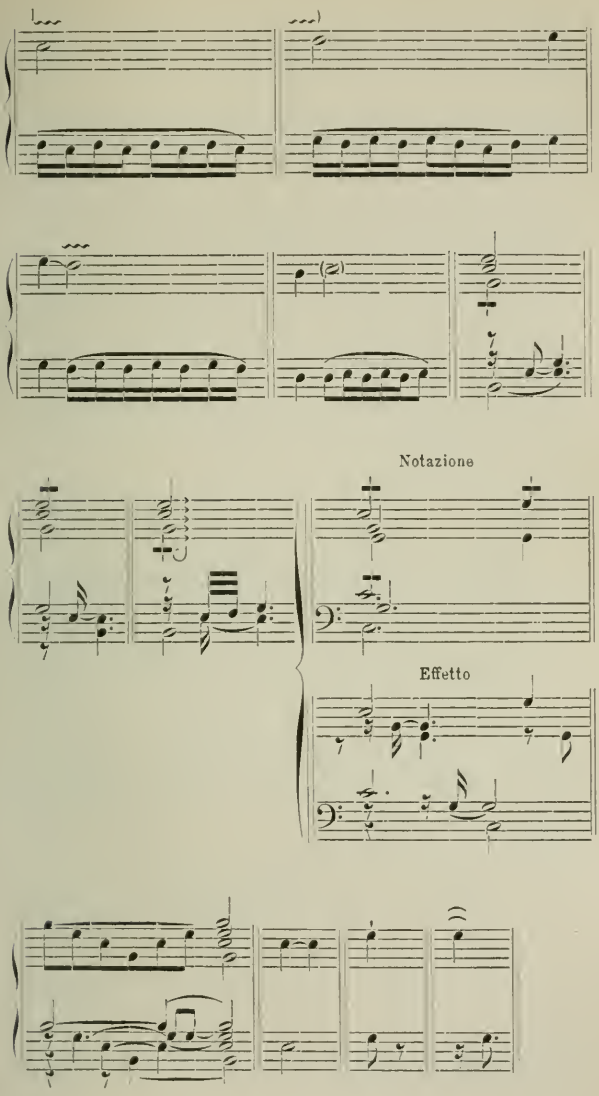
Ed ecco il passo citato:



Ora non è a stupire se l'artista, che tanto finemente sentiva dell'arte, da scrivere un'apposita raccolta di regole per l'interpretazione delle opere sue, fosse tratto a cercare con diligenza particolare quello stile ornato che la tendenza all'espressione faceva prediligere alla scuola francese. Quindi lo ritroviamo minuto, ricco negli abbellimenti, cresciuti omai ad una varietà che in Couperin era ancora sconosciuta; anzi, la minuzia sua giunge talora a tali meticolosità, da rendere necessaria la semplificazione degli ornamenti che (ed in ciò sono d'accordo i trattatisti) finirebbero per guastare la linea melodica e deturpare l'andamento complessivo.

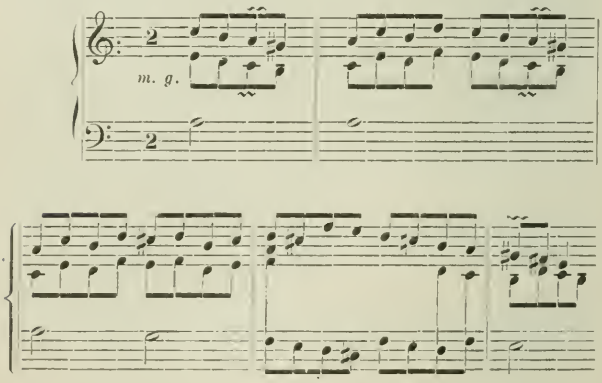
Ecco la tavola degli abbellimenti da lui adoperati:




Notazione
Effetto

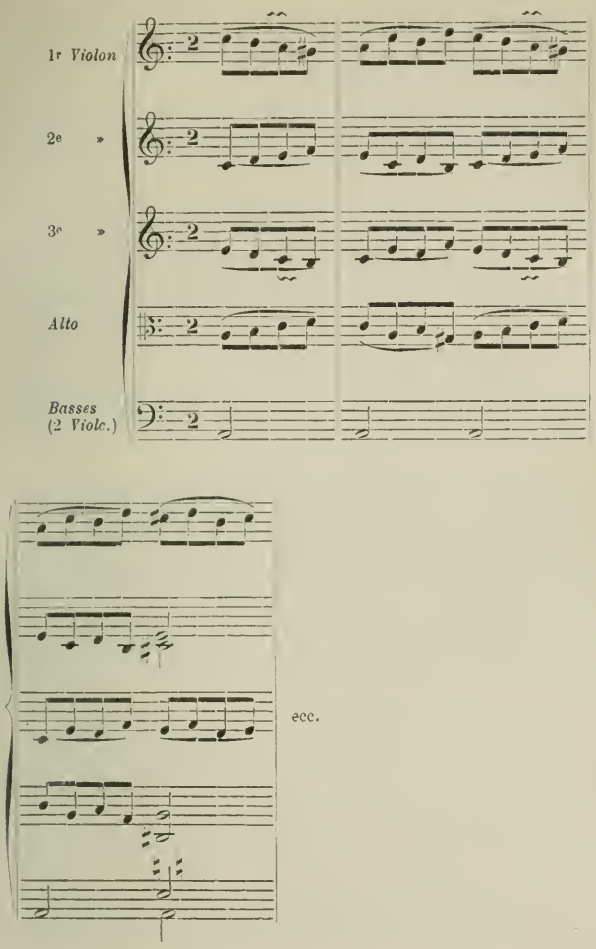
Riguardo alla loro importanza estetica, una guida preziosa è fornita dalla lettura delle riduzioni strumentali lasciateci dallo stesso Rameau, in cui alcune sue composizioni per clavicembalo sono ridotte per strumenti, ed altre, originalmente affidate a questi, si trovano da lui trascritte per clavicembalo. In questi casi, infatti, quando la piena sonorità degli archi permette di tenere a piacimento una nota, non si può certo obbiettare che l'ornamentazione fosse dovuta a pura necessità; onde se il compositore mantiene l'abbellimento, è pure forza l'ammettere quelle conclusioni a cui prima siamo giunti con l'esame dello stile ornato, e che tendono a rendere cauti nell'abolizione di tali giochetti sonori.

Tra le *Cinq Pièces, extraites des Pièces en Concert* (1) in *La Timide* (l *Rondeau*) trovo questo grazioso tema, leggermente abbellito:



che l'autore trasporta in questa guisa negli strumenti:

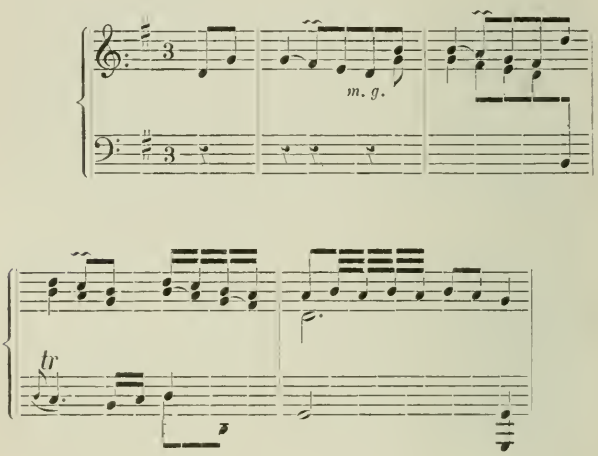
(1) Ediz. Durand citata, curata da C. Saint-Saëns; pianoforte, pag. 108; partitura, pag. 90.



Ora, per quanto si sappia che il carattere dell'epoca in tutte le sue manifestazioni (ed i melismi del canto informino) tendeva a questi giochetti, non mi sembra inutile il poterci convincere col fatto che il modesto ab-

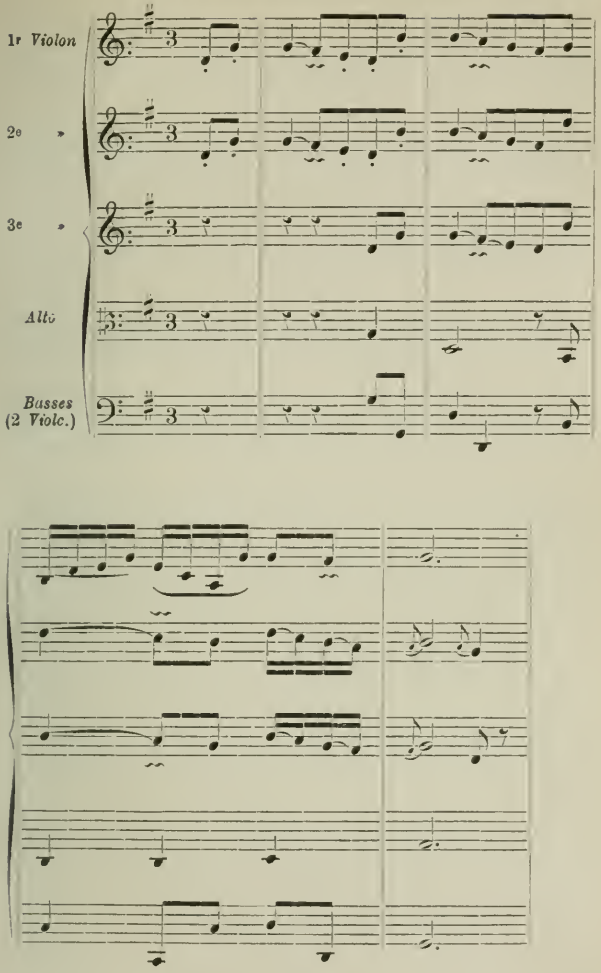
bellimento era realmente nato col pensiero musicale, e veniva quindi conservato nelle sue diverse traduzioni.

Tratto tratto, invece, alcune piccole forme, eminentemente clavicembalistiche sono da lui abbandonate: così in *L'Agaçante* (1) la chiusa primitiva del primo periodo:



viene modificata dall'autore nella forma seguente che, fino ad un certo punto, potrebbe dare ragione agli abolizionisti:

(1) Ediz. citata: pianoforte, pag. 106; partitura, pag. 79.



Quindi quest'autore, che tante cose belle possiede e degne di studio, dovrà, a mio avviso, essere conosciuto

con un paziente confronto fra le creazioni sue per clavicembalo e le originali trascrizioni per strumenti da lui stesso curate. In quell'opera delicata, che costituisce l'interpretazione, il gusto naturale è coefficiente importantissimo: ma a poco riesce, se non lo guidi l'educazione. Ed il mezzo indicato è certo uno dei più sicuri, come quello che permette di ricostruire l'intima natura del pensiero originale.

Con molto lusso di critiche finezze alcuni commentatori (e sono tra i più valenti) hanno creduto di poter stabilire una quantità di stili diversi, in questa raccolta per clavicembalo: notando ad esempio, col Méreaux, lo stile elegiaco in *Les tendres plaintes*, *Les Soupirs*, lo stile ideale in *L'Entretien des Muses*, *Les Cyclopes*, *Le Triolet*, lo stile ritmico in *Sarabande* e *Deux Menuets* (n.i 110-116), lo stile caratteristico in *La Joyeuse* e *L'Indifférente*, lo stile descrittivo in *Musette*, *Tambourin*, *Le rappel des Oiseaux*, *La Poule*, lo stile istrumentale in *Les trois mains*, *L'Égyptienne*, *Les niais de Sologne*, *La Gavotte variée*. Per quanto tuttavia possano essere ingegnose tali distinzioni, è forza l'ammettere fra di esse una così stretta parentela, che i confini ne riescono incerti e le caratteristiche poco appariscenti. Anche tali manifestazioni " habent quoddam comune vinculum et cognatione quadam inter se continentur „; onde lo studioso potrà più facilmente raggrupparle sotto il triplice aspetto di composizioni ritmiche, sentimentali e descrittive. Le prime tradiscono l'influenza della danza, le seconde rivelano quell'elemento psicologico che abbiamo veduto farsi larga strada in Couperin; le terze infine riflettono una preoccupazione che tratto tratto apparisce nelle varie scuole e, preludendo alla Sinfonia pittoresca, si connette con le aspirazioni strumentali.

Son noti gli attacchi della satira contro la polifonia orchestrale, man mano invadente:

L'Opéra toujours
Fait bruit et merveilles:
On y voit les sourds
Boucher leurs oreilles

canterà gaiamente Béranger: e J. J. Rousseau, seguendo l'andazzo, rincarerà la dose. " Je dis que M. Rameau a abusé de cet Orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnemens si confus, si chargés, si fréquens, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instrumens, pendant l'exécution de ses Opéra, qu'on auroit tant de plaisir à entendre s'ils étourdissoient un peu moins les oreilles „. Ora tale ricchezza, deplorata da chi bramava nella musica una semplicità infantile, ingemma pure le sue opere per clavicembalo. Chiara nella concezione, tormentata forse ma sempre efficace nella trattazione, ardita e nuova nella disposizione adottata per lo strumento: ecco le doti innegabili della creazione sua per tastiera, che lo studioso potrà consultare nell'ottima edizione completa del Saint-Saëns, o nella diligente raccolta critica del Méreaux, entrambe citate. Essa comprende: *Premier livre de pièces pour le clavecin*, 1706; *Seconde*, id., 1721; *Troisième*, id., 1736; *Nouvelles suites de pièces pour le clavecin; Concerts en trios pour clavecin, violon ou flûte et viole ou basse*, 1741. S'aggiunge ad esse il *Plan abrégé d'une méthode d'accompagnement pour le clavecin*, 1736, oltre a parecchie raccolte manoscritte per organo: e la fama dell'illustre artista si accresce di ricche monografie ed opere teoriche, ove larga traccia rimane delle lotte subìte per l'incremento dell'arte.

*
* *

Nel tracciare le vicende del clavicembalo in Francia ho creduto di non poter disgiungere l'uno dall'altro i nomi di Couperin e Rameau, sia per lo spiccato valore

personale che li distingue, sia perchè in essi sembra quasi riassumersi l'arte della tastiera all'epoca di cui discorriamo. Infatti, per valermi delle parole d'un trattatista, " La plus parte des organistes français du dix-huitième siècle, qui ont eû de la réputation, étaient habiles à tirés des effets variés de l'instrument, mais si l'on excepte François Couperin, appelé le grand, et Rameau, n'ont rien laissé qui soit digne de passer à la posterité „.

Per quanto il giudizio del Fétis possa sembrare reciso, sta il fatto che nel campo della tastiera i due grandi citati soli emergono, a quell'epoca; quindi sembra logico fare un leggero strappo all'ordine delle date, e discorrere di Marchand solo per inciso, dopo i cenni su J. Ph. Rameau.

Col declinare del regno di Luigi XIV, le reggenze dell'Orléans, del duca di Borbone, del Fleury vessano diversamente la Francia, aggravando il debito dello Stato con Law, stancando i governati col rilevare le bassezze del potere, preparando infine quel malo animo che sotto il lungo regno di Luigi XV si accrescerà ancora per la prepotenza e il decadere dei costumi. A poco a poco una sorda inquietudine corre la Francia, di regione in regione si ripercote, nel silenzio s'afforza, nelle prime dispute prova le armi; e questo moto crescente, che negli enciclopedisti salirà a nuova evidenza, costituisce la premessa d'una sovreccitazione maggiore e scuote le menti e travia l'arte dalle serene meditazioni. La decadenza infatti e la povertà artistica del periodo in cui ci avanziamo, mentre riflette il continuo vagare degli autori francesi in traccia d'ideali, suggeriti da esterne influenze, va attribuita ancora a questo moto vorticoso degli spiriti, ove niuna meta era fissa, e tutto cedeva all'evolversi fatale di sogni, speranze, ideali, nel cui ultimo periodo dovevano aprirsi le pagine epiche della rivoluzione.

A questo periodo va ascritta la produzione di Giambattista Loeillet o Loeilly, la cui vita si svolge dalla seconda metà del secolo decimosettimo al primo trentennio del decimottavo (1728 all'incirca). Nativo di Gand, flautista abilissimo, non trascurò la tastiera a becco di penna: e viene qui ricordato per " Sei lezioni per clavicembalo „ edite dal Walsh a Londra, e " Dodici lezioni per clavicembalo nei toni più usati „ pubblicate pure a Londra, ove sin dal 1705 si era stabilito, dopo essersi fatto conoscere a Parigi, verso il 1702. Le edizioni moderne del Pauer, del Litolff e del Ricordi, a cura del Cesi, recano alcuni modelli di quest'autore, troppo spesso dimenticato nelle ricerche sull'arte del secolo scorso.

Eccoci ora a Luigi Marchand (1) che, a dire dei contemporanei, gareggiava con Couperin nella valentia sulla tastiera dell'organo e del clavicembalo, al punto da meritare anch'esso il titolo di Grande. Così Daquin, nelle " Lettres sur les hommes célèbres sous Louis XV „, (1752), non teme di dichiarare: " Il est certain que l'orgue, du temps de Le Begue, ne faisoit que de naître: se fut le fameux Marchand qui le mit dans tout son lustre, aidé par Couperin, dont les belles compositions font encore les délices de la Nation. . . . . Ces deux hommes supérieurs partageoient le public dans leur tems et se disputoient mutuellement la première place. Marchand avoit pour lui la rapide exécution, le génie vif et soutenu, et des tournures de chant que lui seul connoissoit. Couperin, moins brillant, moins égal, moins favorisé de la nature, avoit plus d'art et, suivant quelques prétendus connoisseurs, étoit plus profond (2) „.

(1) Nato il 2 febbraio 1669 a Lione, morto il 17 febbraio 1732 a Parigi. V. Pirro A., *Louis Marchand* (*Tribune de St. Gervais*, gennaio 1900).

(2) « Le célèbre Rameau, son ami (de Marchand), nous a dit

Ho recato questo giudizio perchè, fra gli altri, ci spiega le ragioni del successo. Infatti, la stessa osservazione relativa alla minore vivacità di Couperin, unita all'ammirazione per il fare brillante del suo competitore, sembra attestare in questo la tendenza al virtuosismo leggero: e, per quanto numerosi aneddoti, raccolti dai contemporanei, vogliano presentarlo come uno spirito bizzarro, abborrente dal favor popolare, tuttavia l'arte da lui professata doveva in sommo grado riuscire accetta a questo pubblico, il quale accorreva sempre ad acclamarlo.

Dopo aver appartenuto alla cappella regia, in Versailles, si allontanò nel 1717 dalla Francia: esiliato forse in seguito a qualche tratto del suo umore irrequieto: fors'anche per semplice capriccio, come indurrebbe a credere il silenzio mantenuto sulie ragioni della partenza improvvisa da Titon du Tillet, così ricco di particolari in altri campi, e da Daquin. Sappiamo di certo che passò in Germania, ove a Dresda lo troviamo accarezzato e decorato alla corte di Augusto, re di Polonia.

Dalla nuova residenza, però, ben tosto lo rivediamo a Parigi. Secondo la narrazione di alcuni, e citerò ancora una volta Titon du Tillet, la nostalgia della patria lontana avrebbe determinato il ritorno: stando invece ad altri, fra cui C. F. E. Bach ed Agricola (nel " Nekrolog „ di Mizler), Adlung (in " Anleitung zur musikalischen Gelahrteit „) la cosa sarebbe succeduta in seguito ad un confronto od alla paura di un confronto con Sebastiano Bach. Marpurg in ispecie raccolse le notizie più sbalorditoie su questo incontro: narrandoci che, sta-

---

plusieurs fois que le plus grand plaisir qu'il ait eu en sa vie, était celui d'entendre Marchand: que personne ne pouvait lui être comparé pour manier la fugue », ecc. (La Borde, *Essai sur la musique*, III).

bilito un certame, Bach ascoltò attentamente e pazientemente il suo competitore: poi, venuta la sua volta, non solo avrebbe ripetuto a memoria l'aria francese e le variazioni eseguite da Marchand, ma dodici nuove ne avrebbe aggiunte: presentando a sua volta un tema e sfidando l'organista francese ad un'altra prova sull'organo.

Spaventato, Marchand avrebbe abbandonato Dresda per ritornare in patria.

Come si scorge, l'aneddoto ha del romanzesco: e torna più facile ammettere la versione degli autori citati e del Forkel, che narrano la cosa con tinte meno smaglianti. Forse Volumier, direttore a quel tempo dei concerti di corte a Dresda, avrebbe bramato e tentato quel confronto, ben conoscendo la superiorità di Bach sul brillante virtuoso francese: fors'anche, come Spitta propende a credere, il grande organista già in antecedenza era stato invitato a Dresda: egli, dopo avere inteso Marchand, avrebbe di buon grado accettato la lotta, tenendosi pronto ad eseguire, a prima vista sull'organo, quanto all'avversario piacesse presentargli, al patto che questi soggiacerebbe alle stesse condizioni. Ora Marchand accettò alla sua volta: ma il giorno fissato, nel salone del maresciallo conte Flemming, Bach solo si trovò all'appuntamento; Marchand aveva pensato essere partito più prudente l'allontanarsi da Dresda, senza salutare persona.

Quest'atto, a mio avviso, onora il compositore francese, che dimostrava di avere sull'arte opinione più giusta di quanto la *réclame* e il favore ond'era circondato sembrassero consentirgli. Del resto, il genere brillante cui egli si consacrava non mancò di procurargli nuovi trionfi al ritorno in patria, ove gli studiosi accorrevano alle sue lezioni. Si narra che gli allievi si stimassero fortunati d'avere, per un luigi, i suoi insegna-

menti: ed il regno del codino e della cipria a lui s'inchinava (1). Così anche nella dotta Germania Wagenseil trionfava alla corte di Maria Teresa, mentre Friedmann Bach trascinava i suoi giorni nella miseria, chiedendo all'indifferenza del mondo, come l'aquila ferita alle roccie, un angolo perduto ove posarsi e morire.

Sebbene il giudizio del Fétis sia esagerato nella severità, e le opere sue abbiano meriti reali, tuttavia all'arte del clavicembalo egli non arrecò reali progressi. Quale anello d'una lunga catena, trasmise la tradizione del passato ai successori; nel che gli assomigliano Giacomo Andrea Dagincourt (2) e Gian Francesco Dandrieux (3), congiunti per ragione di data. Il primo, assai lodato nel suo tempo, venne spesso apprezzato oltre i proprî meriti: onde lo vediamo preposto a Calvière, accarezzato dalla società eletta, organista di corte nel 1727. Nel 1733 aveva pubblicato una raccolta di pezzi per clavicembalo che non sembrano costituire la migliore raccomandazione per la sua gloria. Che se si ha riguardo al giudizio recato sulle tradizioni organistiche della Francia, in questo periodo, non sarà difficile comprendere come l'apparire la vincesse molte volte sull'essere.

L'uguale giudizio cade su Dandrieux che tenta il genere didattico nel *Traité de l'accompagnement du clavecin* stampato nel 1719 e ripubblicato nel '27 e nel '77. Appartiene alla letteratura del pianoforte anche per tre libri di *Pièces de clavecin:* e l'organo gli deve altre rac-

(1) Di lui rimangono: un libro di *Pièces de clavecin* (Paris, Ballard, 1705); due libri di *Pièces de clavecin*, dedicati al Re (1718); un libro di *Pièces d'orgue*; la musica dell'opera *Pyrame et Thisbé*, mai rappresentata.

(2) Nato a Rouen nel 1684, e quivi morto verso il 1757. Lo troviamo anche scritto « D'Azincourt ».

(3) Nato a Parigi nel 1684, e quivi morto nel 1740.

colte, che sono completate da opere per archi. L'edizione del Farrenc fa parte alle *Pièces de clavecin*, ponendo lo studioso in grado di apprezzare il merito reale di questi lavori, ove la tradizione passata impera, nè la ricchezza armonica riesce ad imporsi: utile tuttavia è il rivederle, perchè questo stesso ristagno della potenza creatrice lumeggia la grandezza cui l'arte couperiniana erasi elevata.

Ed in questo periodo la scuola di Michele Corrette, ricordato in parecchie moderne edizioni di musica per clavicembalo (Pauer, Litolff), dà luogo al titolo degli " anachorètes „ gettato per dileggio dai musicisti di Parigi sugli allievi suoi " les ânes à Corrette..... „.

Nel rivedere le carte di quell'epoca, piene talora di elogi incondizionati, sembra di assistere ad un mutuo incensamento, ove chi muove il turibolo obbedisce ai fili nascosti dell'idolo acclamato. Così, per esempio, su Luigi Claudio Daquin (1) è quasi unanime il racconto dei prodigi compiuti, della valentia mirabolante e della strepitosa vittoria riportata su Rameau, nel 1724, per il concorso all'organo di Saint-Paul. Tuttavia, come notava il Fétis, non bisogna dimenticare che tali notizie vennero attinte per lo più all'opera del La Borde, il cui *Essai sur la musique* aveva registrato i fatti dietro il racconto del figlio di Daquin stesso: e questa circostanza, unita alla gallica simpatia per l'iperbole, rende circospetta la critica e meno lusinghiero il giudizio.

Sta il fatto che gli estratti contenuti nel *Trésor des Pianistes* rivelano buone doti di stile e finezza di fattura: ma da ciò al superlativo assoluto corre un tratto non indifferente. Anche Daquin, come i compagni suoi, tras-

(1) Nato a Parigi il 4 luglio 1694, e quivi morto il 15 giugno 1772.

mette senza ampliazione ai successori le tendenze del passato: nè i suoi pregi son tali da lottare con quelli di Couperin e del suo grande competitore.

Egli era stato allievo di Marchand ed organista del Re. All'età di soli sei anni eseguiva sul clavicembalo alcune composizioni, meritando l'applauso di Luigi XIV. Il virtuosismo tendente all'effetto immediato era forse da lui posseduto in grado non comune: tuttavia le sue composizioni per organo e clavicembalo rivelano la mancanza di vera e geniale profondità (1). Possediamo di lui un libro di *Pièces pour le clavecin*, 1735, composizioni per voci ed opere per organo: nelle edizioni moderne del Farrenc citato e del Durand, si trovano saggi del suo stile pianistico.

Un posto onorato nella storia del Clavicembalo spetterebbe forse a Guglielmo Antonio Calvière (2), se la sua produzione fosse nel dominio del pubblico. Infatti sembra fosse dotato di forti qualità musicali, solo traviate dall'andazzo di questo periodo decadente. Anch'egli venne lodato come pianista; in tal carica era stato iscritto nella regia cappellanìa sin dal 1738, e, malgrado lo scacco subìto in un concorso con Dagincourt, sotto il giudizio di Couperin, vide sempre il nome suo apprezzato dagli artisti migliori. Scrisse per l'organo e per la tastiera a becco di penna, ma le opere rimasero inedite.

---

(1) Per mettere in guardia il lettore contro gli entusiasmi di quell'epoca, ricorderemo un passo di MERCIER in *Tableau de Paris*, sull'organista Daquin. « Organiste des chanoines réguliers de Saint-Antoine, Daquin, à une messe de minuit de Noël, imita si parfaitement sur l'orgue le chant du rossignol, sans que le couplet dans lequel il le faisait entrer parût gêné en rien de cette addition, que la surprise fut universelle. Le trésorier de la paroisse envoya le suisse et les bedeaux à la découverte dans les voûtes et sur le faîte de l'église: point de rossignol, c'était Daquin ».

(2) Nato a Parigi nel 1695, e quivi morto il 18 aprile 1755.

Con Gian Giuseppe Cassanea di Mondonville (1) vengono in campo quelle lotte tra " buffonisti „ ed " antibuffonisti „ che, accese in Parigi per l'arrivo dei cantori italiani chiamativi dal Mazzarino nel 1752, dovevano dividere gli spettatori in teatro, gli amici nelle conversazioni, le tendenze nel pubblico; ed ancora attualmente parlano a noi nelle violenze della Lettera di J. J. Rousseau sulla musica Francese (2). Violinista dapprima, Mondonville venne accolto tra i virtuosi di camera del Re; nel 1744 lo troviamo sopraintendente della Cappella di Versailles quale successore di Gervais. Compositore di Mottetti (già applauditi al " Concert spirituel „ nel 1737), di Trio e Sonate per violino, di pezzi per clavicembalo ed archi, ebbe anche fama quale scrittore per organo; ed i suoi Concerti per questo strumento attraevano il pubblico al " Concert spirituel „ nella brillante esecuzione di Balbâtre.

Tuttavia egli all'Opera tende, nell'Opera coglie i massimi allori; e le lodi dell'epoca ed i buoni guadagni fatti — per acquistare il diritto alla esecuzione dei suoi Oratorî e Mottetti al " Concert spirituel „. Dauvergne gli dovette sborsare 27.000 franchi — non bastano a dargli tra i clavicembalisti un posto spiccato.

Ormai il discreto confidente dei Chambonnières e D'Anglebert, il fine cesellatore obbediente alla musa couperiniana, tramonta. Figlio del liuto e dell'arte organistica, egli ha tentato trasportarne, con le danze ed i preludi, le tendenze nelle conversazioni eleganti; poi allo spirare delle nuove aure profane, ha cominciato ad azzimarsi,

(1) Nato a Narbonne il 25 dicembre 1711, morto a Belleville l'8 ottobre 1772.

(2) La chiusa della lettera è tutto un poema. *Je conclus que les françois n'ont point de musique, et n'en peuvent avoir: ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.*

a coprirsi di fronzoli e di ornamenti; ed ora che la musica per mezzo suo è lanciata nel patrimonio comune, viene ad essere trascurato, cedendo quasi il campo al divertimento immediato dell' Opera in musica; per risorgere allora quando anche il nuovo trovato della Camerata fiorentina perderà il sapore di schietta novità, e la coscienza generale del pubblico sentirà il bisogno di tornare all'antico.

La vittoria ottenuta all'*Opéra* con *Titon et l'Aurore* nel 1753 sui " buffonisti „ aveva assicurato la carriera di Mondonville, cominciata malamente nel 1742 con *Isbé* e preparata nel 1749 col *Carnaval du Parnasse*. Per facilitargli il trionfo, la sera della prima rappresentazione i gendarmi occuparono il teatro; quindi i " buffonisti „ ossia i partigiani della musica italiana (" coin de la reine „) dovettero rimanere nei corridoi...

E l'opera vinse ed i cantori italiani furono rinviati.

La pubblicazione fatta dal Farrenc nel *Trésor des Pianistes* ci permette di apprezzare in alcuni pezzi per clavicembalo il Duphly (1), allievo di Dagincourt, e per tal modo più strettamente connesso col movimento musicale del settecento in Francia. Nel maestro si notò una fama superiore ai meriti; nell'allievo rileviamo una certa purezza, non scevra di fantasiose ricerche, da cui sembra collocato più alto di quanto in realtà non fosse il Dagincourt. Da Rouen, ove aveva fatto i suoi studî, si era recato a Parigi, assai apprezzato come virtuoso e come insegnante: nel che la fama del maestro potè aiutarlo. Quattro libri di pezzi per clavicembalo costituiscono il patrimonio artistico, cui le pubblicazioni più recenti hanno attinto nella scelta delle sue pubblicazioni.

Accanto a lui, per logica successione di date, ricordo

(1) Nato a Dieppe, presso Rouen, nel 1716, morto nel 1788.

il nome di Armando Luigi Couperin (1), nipote del grande virtuoso di Luigi XIV. Valente nella esecuzione organistica, poco tuttavia egli fece per l'arte della composizione. Organista del re, di Saint-Gervais, della cappella del palazzo, di Saint-Barthelemy, di Sainte-Marguerite, di Notre-Dame, lasciò due raccolte di Sonate ed una di Trio per clavicembalo, in cui lo stile corretto poco ha che vedere con la geniale individualità dello zio. Stiamo ancora una volta rivangando la storia di artisti che, eccellendo per doti meccaniche, ebbero alta lode; ma la voce della rinomanza facilmente si spegne coi tempi, e ad attraversare le brume dei secoli si richiede la potente luce del genio. Non dimentichiamo mai d'essere in quella terra facile e brillante, ove ai pensamenti profondi sembra preferirsi la genialità leggera e scapigliata; il che ci potrà spiegare gli entusiasmi d'un'epoca, e la pronta dimenticanza delle êre successive. Accennando poi a questo Couperin, ricorderemo anche la moglie sua Elisabetta Antonietta nata Blanchet, che ebbe lode di suonatrice valente sulla tastiera a becco di penna e sull'organo. Due figli, Pietro Luigi e Francesco Gervasio, seguirono con minor fortuna le traccie del padre.

In questi tempi il Burney fuggiva scandolezzato dalle esecuzioni francesi, e Goldoni nelle *Memorie* tracciava un tristo quadro delle condizioni cui sottostavano le esecuzioni operistiche, ove l'opera a lui pareva: " un paradiso per gli occhi, un inferno per gli orecchi „: nè migliore era il giudizio del Gray che, parlando delle tornate musicali a Parigi nel 1739, citava gli urli, i miagolii, l'intera casa del diavolo retta da orrori orchestrali. Si dirà, e non a torto, che il giudizio moveva da partito preso: tuttavia il gusto e l'amore dell'arte erano in ri-

(1) Nato a Parigi il 25 febbraio 1725, morto nel 1789.

basso. Grimm, Diderot, si entusiasmavano alla dizione purissima d'un Caffariello, ma tosto, lui partito, ritornavano ammirati ai trambusti vocali del " Concert spirituel „: sotto la pressione dei fatti nuovi e terribili che s'avvicinavano, la mente francese viveva in quello stato di sovreccitazione, ove ogni argomento viene abbracciato come fonte di svago; parlandosi di musica come si parlò più tardi delle stranezze del Mesmer, o come d'un libello anonimo si formava il tema del giorno. E quando nel 1770 il dott. Burney percorse Parigi, trovò tale un'incertezza nell'indirizzo del gusto, che i traviamenti degli artisti vissuti in questo periodo riuscivano in gran parte scusabili.

Eccoci ora a quel Claudio Balbastre (1) che, amico di Rameau, ne fu pure il maestro. Nel foglio *Le Mercure de France* dell'aprile del 1755, si parla con viva lode di questo virtuoso, il quale erasi presentato al " Concert spirituel „ con un saggio d'organo. Se poi crediamo alle cronache del tempo, la sua fama d'organista dovette salire ad altissimo grado, tantochè nel 1762 l'Arcivescovo di Parigi gli proibì di suonare l'organo alla Messa notturna del Natale, " a cagione dell'enorme concorso di gente provocato dalle sue esecuzioni „. Simile divieto gli venne ripetuto per il " Te Deum „ della vigilia di San Rocco; ed il suo nome andava a cielo.

Tuttavia, il favor popolare non è il miglior giudice d'arte; e l'esame delle sue composizioni, se per un lato afferma lo scrittore facile ed il conoscitore degli effetti, per l'altro non risponde alle speranze che tali racconti farebbero concepire. Ciò, come osservammo, procede dalle tendenze della scuola d'organo e clavicembalo francese che, ricercando l'effetto, creava ottimi giuochi

(1) Nato a Dijon il 1729, morto a Parigi il 1799.

di interpretazione, ma poco favoriva la profondità delle vedute.

Le sue composizioni comprendono parecchi *Concerts pour orgue*, un libro di *Pièces de clavecin*, quattro *Suites de Noël avec variations*, ed un libro di *Quatuor pour le clavecin avec accompagnement de deux violons, une basse, et deux cors* ad libitum.

Nel ciclo di tempo cui si riferisce quest'ultima coorte di successori, le idee dominanti si sono talmente imposte da livellare gli spiriti. " Qu'on me pardonne de le dire — scriveva il Röderer — le Français, le premier des Européens, ... avait dans son langage des habitudes du perroquet, et dans ses actions des habitudes du singe „. E questa mancanza di originalità, simile al riposo invernale della natura, preparava forse la sanguinosa ma feconda fiorita della rivoluzione imminente, cullando gli spiriti nella passiva imitazione di forme, nella ricerca dell'effetto immediato, nella trascuranza del profondo pensiero. " On sent plus à Paris qu'on ne pense, on agit plus qu'on ne projette, on projette plus qu'on ne résout, on n'estime que les talents et les arts de gout „: epperciò non deve stupirci se una società, così severamente giudicata dal Duclos, prodigasse il massimo plauso e gli sforzi maggiori alla creazione ed al trionfo di opere moriture.

Qui tuttavia, simile ad una meteora luminosa, passa nella storia dell'arte pianistica francese il nome di un artista che, tedesco d'origine, a Parigi svolge la sua potente individualità e nel fiore degli anni tramonta, lodato dai contemporanei, dai posteri trascurato. Il virtuoso Schobert (1) (ricordato con lode dal padre di Mozart,

(1) Nato nel 1720 (Riemann), verso il 1730 o 35 (Mereaux); morto nel 1768.

nel viaggio da lui fatto nel 1764 a Parigi), fu per lungo tempo dimenticato, confondendosi persino il suo nome con quello di Schubart, il noto letterato e musicista; onde lo stesso Riemann, nello squisito *Musik-Lexikon*, si trovò obbligato a collocarlo nella rubrica, a quest'ultimo destinata. Il che potrebbe forse dimostrare che la consolante sentenza del Saint-Pierre: " La mort assure les reputations des hommes „ è talvolta poco più di una bella parola. Poco si conosce della sua vita, sapendosi solo che verso il 1760 era clavicembalista del principe Conti a Pairgi; ma le sue opere, a noi pervenute, rivelano un artista fortissimo, degno di occupare uno dei primi posti nella storia del pianoforte.

Dallo studio accurato, che a lui dedica Amedeo Méreaux, risulta essere egli stato essenzialmente un istrumentista; anzi le sue doti innamorarono siffattamente il Fétis, da spingerlo a dichiararlo l'immediato predecessore di W. A. Mozart. Gli è che le sue composizioni, scritte per clavicembalo solo, o con accompagnamento d'archi o d'orchestra, sembrano allargare singolarmente il piano delle *Sonate* di C. F. E. Bach e del *Concerto* già a mano a mano svolto dai virtuosi dell'epoca; inoltre venne osservato che nella *Sonata* apparisce talora quella parentela con Mozart, il cui semplice accenno costituisce uno fra i migliori elogi che si possano fare ad un artista.

Senza discutere tale opinione, contro cui il Le Coppey elevava giudiziosa riserva, sta il fatto che la lettura delle sue opere rivela una rara chiarezza di idee, una spiccata individualità, una larghezza di vedute degna di profonda attenzione. In esse il pianista valentissimo (il La Borde nel 1780 lo chiamava " L'un des plus étonnants professeurs de clavecin que l'on ait jamais entendu) lascia i puri giochetti sonori al passato e traccia nelle sue opere l'impronta di una forte concezione.

Riguardo poi al " Concerto „ da lui venne perfezio-

nato quel fine dialogare degli strumanti col clavicembalo che si verrà in seguito accrescendo. A questo riguardo non bisogna dimenticare che la scuola di quei tempi talora non abborriva dalla fragorosità istrumentale: onde l'abate Galliani, quando nel 1763 era avvenuto l'incendio della sala del Palazzo Reale, consigliava di collocare l'*Opéra Français* alla barriera di Sèvres, perchè " Les grands bruits doivent être hors de la ville „.....

Tanto maggiore apparisce adunque il merito dello Schobert che, moderando opportunamente la sonorità dei gruppi d'accompagnamento, permetteva alla debole voce del clavicembalo di seguire il discorso con l'orchestra senza il rischio di venirne soppraffatta.

Le edizioni delle sue opere, pubblicate a Parigi, Amsterdam, Londra, comprendono delle Sonate per clavicembalo e violino (op. 1, 2, 3); Sonate per clavicembalo solo (op. 4, 5, 16. 17); Trio per clavicembalo violino e basso (op. 6, 8); Quatuor per clavicembalo, due violini e basso; Concerti per clavicembalo (op. 9, 10, 11, 12, 18); Concerto pastorale per clavicembalo (op. 13); tre Sinfonie per clavicembalo, violini e due corni (op. 14); tre Sinfonie id. (op. 15).

La sua breve esistenza, svoltasi in Francia, guida a collocarlo in questa scuola, quale anello di congiunzione colla potente scuola germanica; a questa infatti per l'altezza della concezione e la profondità delle vedute egli si avvicina, scostandosi dall'indirizzo francese, che riappare in A. E. M. Grétry (1), il fortunato perfezionatore

(1) Nato l'8 febbraio 1741 a Liège, morto il 21 settembre 1813 a Montmorency. Cf. Brenet M., *Grétry*, 1884; Grégoir E., *Grétry*, 1883; Grètry A. J., *Grétry en famille*, 1815; *A propos de Grètry (la collection complète de ses œuvres)*; *L'Écho musical*, n. 7-10 e seg., 1894.

dell'*Opéra-comique* (già fondato con Duni, Philidor e Monsigny), il cui nome sembra meglio consacrato dalle produzioni teatrali che non dalle opere sue per la tastiera. Come per tutte le altre manifestazioni dell'umana attività, così per la musica:

> Varian le braccia in noi, varia l'ingegno
> A diversi bisogni accomodato:

e l'ingegnoso autore di " Zémire et Azor „, abilissimo quando si trattava di assecondare l'espressione della parola, si trovava mancante di mezzi sulla tastiera del piccolo clavicembalo. Per quanto fosse stato allievo del forte Casali, tuttavia le conoscenze dell'armonia e del contrappunto non si erano in lui di molto sviluppate: cosicchè la trattazione delle sue opere, i giudizi da lui pronunziati, gli accenni contenuti negli " Essais sur la musique „ (che altri spiritosamente definiva: " Essais sur ma musique „), tutto svela l'artista geniale, ma talora mancante di solide basi.

Méhul finemente osservava che spesso Grétry faceva dello spirito, non della musica: ed è noto il giudizio su lui recato: " Grétry c'est un homme qui fait les portraits ressemblentes, mais qui ne sait pas peindre „.

Facile, chiaro, meravigliosamente espressivo nello schizzo, egli riesce impacciato nella sua ulteriore lavorazione: ed è perciò che malgrado la fama meritata nella scuola drammatica francese, per le nostre ricerche egli ha una mediocre importanza. L'eredità da lui lasciata in opere strumentali comprende: Sei sinfonie per orchestra, 1758; Due quartetti per clavicembalo, flauto, violino e basso, 1768; Sei sonate per il clavicembalo, 1768; Sei quartetti per due violini, viola e basso 1769. Le opere teatrali poi, numerosissime, costituiscono un patrimonio glorioso.

Nato operista, aveva sviluppato le proprie attitudini

seguendo un piano troppo personale, per riuscire sensibile alle altrui bellezze e alla giustezza di appunti mossigli. Continuamente in cerca della verità d'espressione, poco curava l'armonia complessiva dell'opera d'arte: onde spesso lo vediamo abbandonare ad altri la cura di istrumentare le sue produzioni melodrammatiche, svisando il concetto del dramma musicale e legittimando la critica di Méhul. Nè senza qualche sorpresa si vede un figlio di quella terra, ove la scuola fiamminga aveva primeggiato, seguire tradizioni così diverse dall'uso ormai consacrato attraverso i secoli: il che spiega il suo posto in questo libro dedicato alla Francia, sebbene l'origine prima sembri collocarlo nella sezione riservata ai virtuosi e musicisti delle Terre Basse.

Sullo scorcio di questo periodo a Grétry succede il nome di un pianista lodato, la cui vita si sviluppa e si perde nel turbine della rivoluzione. Gian Federico Edelmann (1), appartenente per famiglia al ciclo germanico, lotta, brilla, si spegne in quel momento terribile da cui nuova luce doveva irradiare sull'Europa universa: ed ha per noi una speciale importanza, avendo dedicata tutta la sua attività musicale alla tastiera. Due sole produzioni tentò per la scena e con lieto successo. Quando poi l'anno terribile mutava la Francia in un focolaio d'odii, di eroismi e di sangue, l'Edelmann si cacciò perdutamente nella rivoluzione, partecipando in quell'orgasmo alla condanna contro amici e benefattori, ed espiando sulla ghigliottina la responsabilità colpevole in quei delitti. Ebbe a notare il Taine che, durante quel tremendo periodo, teste congestionate pensavano, non cervelli normali; nè riuscirebbe possibile a mente calma indagare quanta parte di colpa ricada su uomini ad ora ad ora attori, carnefici e vittime

(1) Nato a Strasburgo il 6 maggio 1749, morto nel 1794.

nel dramma. Qui noteremo con rimpianto l'abbandono in cui l'Edelmann lasciò l'arte, per darsi alla lotta, e la rapida sua fine, che ci venne privando di opere maggiori: perchè la produzione pianistica che ci rimane riunisce ottimi pregi e fa sperare assai bene di quanto, rinvigorito da studio crescente, avrebbe potuto creare. Tre Concerti per pianoforte, nove opere di Sonate con violino obbligato, Capricci ed altri scritti minori registrano il suo nome nel catalogo dei virtuosi e compositori: inoltre l'op. 15, stampata ad Amsterdam, racchiude dei quartetti per clavicembalo, che ricordano il periodo di trapasso in cui lo studio nostro si muove.

Ed ora un ultimo artista ci conduce a quel punto capitale, in cui nelle varie nazioni europee il pianoforte trova i suoi nuovi legislatori. Luigi Adam (1), professore di questo strumento al Conservatorio di Parigi, colla lunga esistenza consacrata all'insegnamento, lascia traccia di sè nelle opere ed in una eletta coorte di allievi. Non sempre il puro virtuosismo torna benefico al cammino evolutivo dell'arte; e la modesta, ma coscienziosa opera dell'insegnamento, spesso meglio d'ogni altra attua il fine dettato di Minerva, in Fedro, per cui " Nisi utile quod agimus, stulta est gloria „.

Ora Luigi Adam, dopo essere stato maestro di se stesso (le prime lezioni d'un parente e le ultime di Hepp son poca cosa, di fronte alla sua coltura), ebbe la fortuna di formare una vera scuola di pianoforte, le cui tradizioni ancora ci parlano nell'eccellente *Metodo* e nei Chaulieu, Le Moine, Beek, Callias, Bresson, Bréval, per tacere degli altri che ne derivano.

---

(1) Nato a Miettersholtz il 3 dicembre 1758, morto a Parigi l'11 aprile 1848. Sebbene d'origine germanica, appartiene al ciclo francese per l'attività artistica in esso spiegata.

Con lui veramente si sviluppa in Francia la fase della tastiera applicata alle corde nel pianoforte. È infatti verso tale epoca che *le majestueux clavecin* comincia a scomparire di fronte a quell'*instrument de chaudronnier*, come Voltaire definiva il pianoforte: e lo studio accurato di Adam sulle opere di Emanuele Bach, Haendel, Schobert, Scarlatti e sopra tutto di Clementi e Mozart, lo rende mirabilmente atto all'inizio di una nuova tradizione. In altri termini, il ciclo dell'arte couperiniana è chiuso: una nuova tendenza affatica gli spiriti: un'êra novella si afferma.

Giovanetto ancora, Adam si fece conoscere a Parigi per mezzo di due Sinfonie concertanti per arpa, piano e violino, lodate al " Concert spirituel „: quindi, nominato professore al Conservatorio nel 1797, vi tenne l'insegnamento del pianoforte sino al 1843, perfezionando in ispecie la meccanica della diteggiatura, e preparando la fiorita di nuovi virtuosi. Due opere in ispecie lo additano quale logico iniziatore della nuova scuola di pianoforte in Francia: e sono la " Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possible avec le doigté „ fatta in unione a Lachnith, nel 1798: e la " Méthode nouvelle pour le piano à l'usage des élèves du Conservatoire „ (1802). Quest'ultimo in ispecie ebbe immensa diffusione, e per oltre un ventennio costituì il fondo dell'educazione pianistica in Francia: dando così all'Adam il titolo di vero caposcuola per quanto concerne la tecnica della diteggiatura, mentre dal lato della composizione non può egli competere coi grandi che segnano nelle altre nazioni il trapasso dagli ideali scorsi alle moderne tendenze. Gli scritti minori comprendono undici opere di Sonate per piano: altre Sonate sciolte: Arie variate per lo stesso strumento, fra cui quella nota *Du Roy Dagobert*: infine Quartetti di Haydn e Pleyel ridotti per piano, e l'intera raccolta

delle *Délices d'Euterpe.* Tutte, dal lato pianistico, rinserrano i pregi rilevati nel Metodo: che se invano si cerca in esse un lampo di quella schiettezza che in Couperin innamora, ciò non toglie all'insegnante il merito di avere affermato, con gloriosa coorte di allievi, i principî del nuovo sistema, chiudendo il ciclo investigato.

*
* *

Qui s'arresta il nostro sguardo sulle manifestazioni del clavicembalo nella terra di Francia. In breve corso abbiamo veduto sorgere, accendersi, splendere purissima quest'arte della tastiera durante il periodo di Luigi XIV; poi rapidamente decadere, e solo tratto tratto risorgere in fiammata luminosa nelle opere d'uno straniero, o nel proficuo insegnamento d'un tecnico appassionato. Ora le genti che muovono sulla terra quasi viventi profeti d'un'êra prossima, presentano la battaglia, e ad essa tendono nelle lotte della creazione drammatica. Il puro virtuosismo del Couperin tramonta come tramontano le tradizioni di un'autorità sotto la cui protezione era esso cresciuto: una nuova êra s'apressa, un nuovo ideale scalda le menti: intorno a lui si aggruppano vorticose le idee e le aspirazioni che ne costituiscono il nutrimento vitale. E, chiuso il momento terribile della Rivoluzione, l'arte moderna del pianoforte dà origine a nuovi periodi di produzione operosa, a nuove e geniali fioriture.

GERMANIA

§ I.

SGUARDO GENERALE

Sul limitare delle nostre ricerche, prima di innoltrarci nell'ambiente germanico, ci si presenta una figura imponente, benedetta dagli uni, dagli altri ancora attualmente perseguitata, da tutti poi riconosciuta quale simbolo dell'êra, di cui intendiamo discorrere. Infatti, non appena lo spirito moderno apre in Germania gli occhi alla ricerca del nuovo cammino, tosto intravede nel monaco di Eisleben la naturale sua guida: e la riforma religiosa da lui potentemente iniziata, imprime all'ambiente un così speciale colorito, che l'arte stessa dei suoni ne serba profonde vestigia (1).

Su questo punto in ispecie bramo richiamata l'attenzione del lettore, come quello che meglio del semplice clima regionale sembra spiegarci la profonda idealità, unita a nuova indipendenza di forme, da cui è caratterizzata l'arte musicale germanica.

In qualsiasi fase dell'umana civiltà l'elemento ideale sembra comunicarsi al popolo per mezzo della religione, il cui misticismo, simile quasi ad un filtro divino, va

---

(1) V. a questo riguardo Kling H., *Le docteur Martin Luther* (*Revue internationale de musique*, N. 14, 1898). — Stephan H., *Luther als Musiker*. Bielefeld, Siedhoff, 1899.

depurando la coscienza ancor grossolana delle masse, togliendola dal godimento immediato per innalzarla grado grado a più ideali orizzonti. Senonchè, costituitosi appena un ciclo religioso, esso si chiarisce tiranno dell'ora presente, nemico d'ogni innovazione avvenire: la formola trovata s'impone ai futuri, il dogmatismo trionfa: e l'inerzia dei secoli rende gravoso il volo al pensiero.

Quindi, se si ammette che le religioni riescano per eccellenza conservatrici, sarà logico ammettere che ogni protesta religiosa concorra pel momento a favorire l'umano progresso. Onde, in ultima analisi, il centro, ove la protesta sarà avvenuta, tenderà a modificare le sue prime attitudini; e l'arte, che è il riflesso dei sentimenti d'un'epoca, assumerà un carattere più individuale.

Gli è per l'appunto ciò che avvenne in Germania per opera della riforma luterana; opera lunga, opera di pensiero e d'azione, di predicazione ascetica e di sangue; ma opera benefica al pensiero moderno, come quella che tendeva a spezzar le barriere d'un ciclo, da tempo compiuto. Con essa uno spirito nuovo di libertà alita nel vecchio edifizio religioso, senza distruggerne la profonda idealità cristiana: onde Hartmann nel capitolo II della " Religione dell'avvenire „ era tratto a conchiudere che " Il progresso della coltura moderna, per quanto concerne l'elemento spirituale, è opera del protestantesimo e delle tendenze che, fra i popoli cattolici, in modo più o meno cosciente derivano dalle conquiste del protestantesimo „.

Così in Martin Lutero si riassume il nuovo e potente indirizzo del pensiero germanico all'apparire dell'êra moderna; che se poi si abbia riguardo al suo amore infinito per l'arte musicale, tornerà ancora più logico il discorrere d'un riformatore religioso in queste pagine, unicamente dedicate allo studio del pianoforte.

Nato ad Eisleben, sullo scorcio del medioevo, il futuro riformatore della Germania aveva appreso sin dall'infanzia i rudimenti del canto: quindi, studiando a Magdeburgo, a detta del Dresser si procacciava il pane col cantare alla porta delle case, seguendo il costume degli studenti poveri: e l'esercizio quotidiano cresceva la sua coltura, e s'affinava l'orecchio, e la lettura si rendeva a lui facile. Così lo vediamo innamorarsi dei mottetti di Josquin des Prés, e pubblicamente discorrerne con amici, ed indirizzare all'amico suo Luigi Senfel, maestro di cappella presso il duca di Baviera, quella lettera che col nome di *Musicae encomium* ancora ci parla de' suoi entusiasmi. " Quando la musica naturale — egli scrive — è perfezionata dall'arte, allora con meraviglia si comprende, per quanto è possibile, la grande e perfetta sapienza di Dio nell'opera mirabile dei suoni. Essa, infatti, presenta questo fenomeno meraviglioso, che se ad una voce che canta qualche brutta aria, ossia al *tenore* (1), come i musicisti lo dicono, si aggiungano tre, quattro o cinque altre voci, queste, scherzando e danzando gioiosamente intorno a quella piatta melodia, l'ornano e l'abbelliscono per modo che tutte sembrano intrecciare un coro celeste, e ricercarsi per confondersi in un solo abbraccio affettuoso... Chi non prova piacere e rimane freddo dinnanzi a questo prodigio, costui non è altro che uno stupido, il quale è soltanto degno di bearsi nel raglio selvaggio degli asini o nella musica dei porci e dei cani „.

Chi della musica scriveva con tanto calore, era anima d'artista: e Lutero adorava le arti. " Non appartengo a quei fanatici che tutte le arti vorrebbero distruggere in

(1) Tenore, dal latino *tenere*: perchè per l'appunto al Tenore era affidata la linea melodica ed il canto dato.

nome del Vangelo: vorrei soltanto si mettessero al servigio di Colui che le creava per farcene dono „: ed, amico di Alberto Durer, dei Cranach, dei migliori musicisti del suo tempo, intuiva nelle arti quel potente alleato di cui la vagheggiata Riforma abbisognava. Se infatti il " sentire „ è più comune che non il " pensare „ e la fede ingenua, rifuggente dalle torture del dubbio, volentieri si abbandona e si culla nell'emozione, era naturale che il sommovitore del popolo ricorresse alle arti; prima fra di esse alla musica, il cui potere immediato, unendosi alle parole d'un testo da tutti compreso, può sollevare in un attimo i più ardenti entusiasmi. " Vorrei — egli scriveva nel 1524 — che sull'esempio dei profeti e degli antichi padri della Chiesa, si componessero dei cantici tedeschi i quali, per mezzo del canto, annunziassero la parola di Dio al suo popolo..... Ma sarebbe necessario scriverli in una lingua popolare, anzi, comune, e che in pari tempo rendesse con chiarezza l'idea del salmista „. Sotto l'influenza di tali concetti, nuovi nell'ambiente dell'epoca, sin dal 1525 l'amico suo Walther pubblicava la prima raccolta di canti, che rapidamente diffusi, sparsero il *corale* luterano per l'intera Germania. " C'est lui qui commença, et alors toute la terre chanta, tous, protestans et catholiques. Ce ne fut pas le morne chant du moyen âge, qu'un grand troupeau humain, sous le bâton du chantre officiel, répétait éternellement dans un prétendu unisson: ce fut un chant vrai, libre, pur, un chant du fond du cœur, le chant de ceux qui pleurent et qui sont consolés, la joie divine parmi les larmes de la terre, un aperçu du ciel „ (1).

Per tal modo all'antico tecnicismo fiammingo sotten-

(1) V. Michelet, *Mémoires de Luther*.

travano i primi aliti d'una libera ispirazione, il giudizio della musica dagli occhi passava agli orecchi, la partecipazione della massa alle funzioni religiose rimaneva assicurata. Immaginiamo ora quelle turbe, in cui profondo era il sentimento religioso, chiamate a cantare le lodi del Signore nella lingua loro famigliare e con le grandiose sonorità del nuovo corale: riconduciamoci col pensiero a quel periodo di profonde passioni, di fermezze incrollabili, di dolori infiniti che per oltre un secolo coprì di sangue la Germania e l'Europa universa: ed avremo non solo il segreto di quest'arte nuova, ma ancora la spiegazione del suo perdurare attraverso alle epoche successive. Infatti, a quello stesso modo che una profonda impressione incide più duraturo nella memoria il ricordo d'un momento passionale, così la psiche collettiva conserva a lungo la traccia delle emozioni che più fortemente ebbero a scuoterla. Noi, italiani, dimentichiamo facilmente le belle e gentili canzoni di Piedigrotta, che passano simili ad una folata passeggera di profumi; ma nostro malgrado serbiamo atavisticamente in fondo all'anima i ricordi di quei canti nazionali che, rozzi e poveri nella forma, hanno tuttavia squillato sublimi nei giorni della riscossa, ed ancora serbano per noi l'incanto dei passati entusiasmi.

E tale dovette essere l'influenza del corale luterano sullo spirito tedesco. Quella terra che dalla lega Smalkaldica ai tristi periodi della guerra dei trent'anni aveva lottato per una libertà di coscienza intimamente legata con l'unità futura nazionale, fidava in Dio, ed a lui parlava nelle nuove forme che si elevavano quale simbolo della protesta affermata. L'odio antico della chiesa cristiana per i ricordi greco-romani riappariva, sebbene in più modeste proporzioni; e come un tempo i padri della chiesa vietavano l'uso degli strumenti musicali " memoria nefanda dei passati sacrificî ", così i

riformisti si trovavano condotti a ripudiare quelle forme d'arte, ove si perpetuava il dominio dei nemici papisti.

Così l'influenza di Lutero sullo sviluppo artistico della Germania è importante, ed il ciclo che verremo svolgendo rimane influenzato dalla sua potente figura. Dato poi questo dominio della nuova idea religiosa, si comprende l'abbondanza di forme severe, che vedremo ad ogni tratto riapparire nelle più leggiere manifestazioni. L'arte gentile, l'arte sentimentale del clavicembalo, che sale all'apogeo tra il sorriso profano e la spensieratezza epicurea della Francia, qui tradisce la preoccupazione di gravi pensieri e la discendenza sua dall'arte organistica. Così la profondità dello sguardo gettato dall'artista sul soggetto trascelto, eleva il breve momento pianistico a vastità di ciclo compiuto, ed alle fioriture delle raccolte di Couperin il grande oppone la solidità adamantina del " clavicembalo ben temperato „.

§ II.

L'AMBIENTE (1)

Quando nel 1555 la dieta di Augusta compone in parte le lotte religiose, riconoscendo la libertà di coscienza ed il libero esercizio della fede abbracciata, l'impronta luterana è già spiccatamente affermata in Germania; e la tristezza del momento passato prepara quella lunga odissea di mali che, sotto il nome di guerra

---

(1) V. Biedermann K., *Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* (Lipsia, 1880, 4 volumi); Janssen, *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters* (Friburgo, 1891-94, 8 volumi); Scherr G., *Duemila anni di vita tedesca* (Milano, Tip. Lombarda, 1879).

Sull'ambiente artistico e musicale vedere:

Becker K. F., *Die Hausmusik in Deutschland im XVI. XVII und XVIII Jahrhundert*, 1840.

Grucker E., *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Parigi, 1883.

Naumann É., *Deutsche Tondichter von S. Bach bis R. Wagner*. Lipsia, 1896.

Seiffert M., *Geschichte der Klaviermusik* (3ª ediz. completamente rifatta dell'opera del Weitzmann, in corso di stampa). Lipsia, Breitkopf e Härtel. — Soubies A., *Histoire de la musique allemande*. Paris, Librairies-Imprimeries réunies. — Spitta Ph., *J. S. Bach*. Lipsia, 1873, 1880.

Thouret G., *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*. Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1898.

Oltre alle opere citate in ispecie nei cenni su Bach e Haendel.

dei trent'anni, desoleranno la prima metà del seicento e sconvolgeranno l'intera Europa. La riforma predicata dal monaco di Eisleben si estende, verso il nord, alla Sassonia, al Brandeburgo, Holstein, Meklemburgo e staterelli finitimi: al mezzodì investe il Palatinato, il Wurtemberg, l'Assia, Baden, le città libere: e già si riversa fuori del suolo germanico e invade la Svezia e la Danimarca.

Nei torbidi del primo estendersi le lotte della *Bundschuh* hanno sparso il terrore con gli eccessi degli Anabattisti: ma presto lo zoccolo contadinesco è scivolato nel sangue, ed il supplizio di Münzer ha dimostrato ancora una volta quanto sia pericoloso il fidare nell'aiuto celeste contro signori bene armati e pronti ad ogni estremo.

Ora, sullo scorcio del secolo XVI, la Germania finalmente respira: il corale luterano canta nelle chiese, canta nei castelli signorili e nelle modeste case del popolo: la sua melodia larga ed austera accompagna il credente in tutte le fasi della vita: e si viene compiendo quella volgarizzazione della musica che, in soli due secoli, dovrà spingere alla produzione dei capolavori di Sebastiano Bach.

Qui torna necessario soffermarci ancora sulle tendenze musicali di Lutero, per meglio comprendere il benefizio da lui apportato allo sviluppo dell'arte nostra nella classica terra della sinfonia.

Sarebbe ingiusto pretendere che a lui unicamente fosse dovuto lo studio musicale in Germania; poichè già prima esistevano scuole di musica intese alla volgarizzazione delle tradizioni sacre, e vi accorrevano i fanciulli, ed il canto era in uso nelle chiese cattoliche. Se tuttavia per poco ci riconduciamo col pensiero alle tradizioni fiamminghe, allora sparse in Europa, ed interroghiamo la coscienza popolare dell'epoca, tosto siamo

obbligati a riconoscere l'enorme distanza che intercede fra quelle tendenze ed i nuovi ideali luterani.

È abbastanza strano il vedere come un preteso spirito religioso, male assimilato, mentre per un lato guidava le scuole a ripetere a sazietà le bibliche parole dei salmi o le formole del messale sulle loro composizioni, per l'altro lasciasse campo a quelle vere indecenze che erano costituite dall'unione dei testi sacri coi profani. A rileggere gli studî sulle manifestazioni artistiche di quei tempi, non si sa quasi comprendere come canzoni profane, designate dai nomi abbastanza chiari di " Adieu mes amours „, " Vénus la belle „, " Se la face ai pale „, " Mio marito m'ha infamata „ e simili, fossero ammesse per base delle composizioni sacre: onde, mentre le parti contrappuntanti cantavano misticamente il " Kyrie eleison „ od il " Sanctus „, il tenore imperterrito a tutto potere se la godeva coll'intrecciarvi il canto dato di " A l'ombre d'un boissonnet „ ed amorosa sequenza.

Quasi poi ciò non bastasse (e si noti che l'uso fiammingo era omai universale), la liturgia cristiana era, nella pratica, inquinata da altre mostruosità musicali. L'uso della danza nelle chiese o nei recinti religiosi, fulminato dai papi, non si era punto perduto: le feste degli asini, le feste dei pazzi, le *Diableries*, tuttociò penetrava nell'ambiente religioso e, per suo mezzo, traviava l'evoluzione musicale.

Ora, la riforma luterana fu un mezzo di repressione terribile contro questi abusi, in tanto più pronto ed efficace, in quanto era basato su argomenti di fede. Riformato il culto, tutto quanto al passato apparteneva era dannato a cadere: e l'uomo, che della musica aveva un concetto altissimo, era meglio d'ogni altro destinato a proteggerne i destini.

Quindi, dopo Lutero vediamo a mano a mano raffor-

zarsi e perfezionarsi nelle chiese l'elemento musicale, accrescersi il numero degli organisti sacri, migliorarsi le cantorie. " En Allemagne, avant Luther, le nombre des musiciens et organistes de cour était bien plus considérable que celui des organistes et musiciens de ville; l'orgue et l'organiste pouvaient presque être considérés à cette époque comme des objets de luxe: ils devinrent nécessaires dans la suite, quand le choral eut pénétré dans les habitudes des masses „ (1). Così il centro di gravità della coltura musicale, che altrove — e specialmente in Francia — migrerà nelle corti e nei salotti eleganti, qui si consolida nella chiesa. Il bisogno immediato e continuo è il miglior maestro, nelle contingenze della vita: e quei musicisti, cui ad ogni istante l'accompagnamento dei corali proponeva serî e svariati problemi, s'abituavano a grado a grado ad ampliare le risorse armoniche, perfezionavano gli elementi della tecnica, favorivano inconsciamente lo sviluppo dell'arte. Così la nuova tradizione incoraggiava e talora proponeva addirittura nuovo movimento e nuova serietà di studî, questi alla loro volta rinvigorivano la tradizione; gli echi delle larghe e severe melodie vagolanti per le cattedrali scorrevano le città, le campagne, le regioni universe; i fedeli, che avevano cantato quegli inni, ad essi attingevano la coltura: i musicisti, che alla loro divulgazione avevano cooperato, nuovi ne escogitavano; ed un'onda musicale, piena di misticismo, di religiosa profondità, e di quella nota melanconica ormai naturale dopo tante e così lunghe oppressioni, accarezzava gli spiriti, sviluppava le tendenze, preparava l'ambiente germanico al trionfo d'un'arte prettamente nazionale.

---

(1) F. Grenier, *État de la musique en Allemagne*, ecc., premesso alla traduz. dello studio di Forkel su Bach: in nota.

A questo stesso risultato cospirava poi la tempra speciale di quel popolo, l'ombra di melanconia su lui proiettata dalle lunghe lotte religiose, ed il clima. A quello stesso modo che i colori smaglianti ed il profumo acutissimo dei fiori, sotto ai tropici, nulla hanno che vedere con la pallida e melanconica flora delle nostre Alpi, così la giocondità italiana e lo spirito arguto francese per mille rispetti si differenziano dalla teutonica meditazione. In Italia, paese dagli orizzonti limpidi e dalle tiepide sere profumate, si esce in gondola, si accordano gli strumenti alla svelta, si canta la serenata: in Francia, tra il fruscio d'una gonnella serica o le memorie di Ninon de Lenclos, si giuoca sul clavicembalo, si inneggia alla canzonetta birichina: ed in Germania ci si raggruppa nelle ampie sale ove da tempo, in grazia ai perfezionatori dell'industre Norimberga, l'orologio murale mesce il largo palpito alle vicende della vita casalinga, ci si stringe intorno all'ampia stufa di maiolica, si fa della musica. La bionda cervogia spumeggia nelle tazze, il " lied „ popolare a grado a grado ricerca i suoi accordi costitutivi sugli strumenti imperfetti: e quando il settecento incipriato ai concerti di Corte si ravvolge nei velluti e nei drappi a colori, od i panciotti di broccato lasciano scorgere la cravatta di merletto e i ricami della camicia, allora quell'uso seguono i signorotti, perduti negli ultimi castelli. Non potendo tenere un'apposita orchestra, nè permettendo i loro mezzi di trovare altro sollievo, iniziano i servi all'arte musicale: e, terminato il pasto della sera, si godono in pace il *quatuor* famigliare. Su quest'istruzione crescente veglia con amore un qualche vecchio organista, dalla pietà dei fedeli preposto alle sacre funzioni: e per mezzo suo la tradizione severa s'impone, trionfando delle deviazioni inevitabili.

In questo gruppo regionale adunque la parentela tra

le forme organistiche e le nuove creazioni per clavicembalo apparisce assai più spiccata che non negli altri paesi. Quegli stessi temi che, svolti sulle sonanti armonie dell'organo, rapivano i fedeli nelle chiese, erano spesso accarezzati dall'organista colle discrete sonorità del clavicordo o del clavicembalo. Anzi, si potrebbe in parte ritenere che fra questi due interpreti esista in Germania quella stessa intimità che in Italia e specialmente in Francia sembra ravvicinare talora le produzioni del clavicembalo ai generi per canto ed alle piccole creazioni liutistiche da camera. E siccome l'ambiente severo luterano tollera meno le gale, e le gravi movenze dell'organo sembrano poco inchinevoli al gioco, così l'abbellimento meno apparisce. Serietà di intendimenti, sobria ma perfetta eleganza di armonizzazione, melanconico e quasi religioso accoramento: ecco le qualità fondamentali che la larga tradizione dell'ambiente imprime al ciclo musicale da noi investigato. La minore abbondanza di abbellimenti va pure attribuita all'uso del clavicordo, nei primi tempi diffusissimo e prediletto dai precursori di Sebastiano Bach. Il grande organista stesso aveva per lui una particolare simpatia, che si conservò nella famiglia; onde, nella sua visita ad Amburgo, il Burney intese C. F. E. Bach ad eseguire alcune composizioni su questo strumento, più tardi definitivamente abbandonato per il clavicembalo.

Ora il clavicordo, come si vide nello studio sugli strumenti a tastiera, aveva la particolarità di poter " rendere „ in parte l'eccitazione speciale trasmessa al tasto dalle dita dell'esecutore: il che non avveniva per la famiglia delle spinette. Quindi, siccome la tendenza ad ornare era nata essenzialmente dal bisogno di colorire, così l'uso di questo strumento dovette essere un nuovo antidoto contro l'abuso degli abbellimenti.

E ciò valga di premessa per dimostrare sempre più

che la poca risonanza delle corde non fu la sola ragione che spinse gli artisti della tastiera a creare tante famiglie di giochetti sonori.

Se poi ammettiamo col Winterfeld che le fonti dei primi corali luterani si debbano rintracciare negli " Inni della liturgia cattolica „, nei " Marienlieder „, nei " Canti dei Fratelli Moravi „ e nelle " Canzoni popolari „, avremo un nuovo coefficiente per penetrare l'origine di quella serena e riposata severità che grava sulla produzione germanica.

Infine, bisogna ricordare un fatto importante nella storia dell'arte nostra e che trova riscontro nella letteratura di Francia. A quel modo che, nei tempi antichi, questa regione si divide nelle grandi manifestazioni di lingua d'" oc „ e lingua d'" oil „, e quest'ultima, professata dal nucleo settentrionale, finisce coll'imporsi alla Francia intera; così nel secolo XVII la Germania musicale va divisa in due spiccate tendenze, di cui l'una, professata dalle regioni meridionali, tende alla musica italiana, l'altra, rappresentata dalla Germania del nord, si ispira alle severe tendenze nazionali. Quindi, mentre nella prima lo Schütz, dopo aver scritto delle " Symphoniae sacrae „ all'uso del Gabrieli e del Viadana, tenta l'opera alla corte di Sassonia, per contro Praetorius e gli organisti d'Amburgo scandono sull'organo le mistiche e profonde creazioni.

Quest'ultimo ramo settentrionale influirà sullo sviluppo dell'arte germanica: che se tratto tratto qualche deviazione ricondurrà il tipo meridionale, sarà cosa di breve momento, semplice fenomeno passeggero.

§ III.

IL CONCETTO DI UNITÀ NELLA COMPOSIZIONE

L'idealità profonda che emana dal ciclo germanico, la stretta unione tra le sue forme più leggiere pianistiche e le grandiose creazioni per organo guidano a svolgere in questo ciclo uno studio, che tende a ricercare l'origine della bellezza inerente alla solida unità delle vere opere d'arte. Essa fu pregio nostro precipuo, come dimostrano le potenti opere dell'italiano Frescobaldi, l'arte colorita veneta e la nobilissima tradizione Palestriniana: l'unità e la perfezione di svolgimenti brilla pure luminosa nelle creazioni di Domenico Scarlatti, come a volo altissimo si levava nelle pagine strumentali dei nostri scrittori d'arco, sul fiorire del concerto da camera e del concerto grosso. Tuttavia, quando si pensi che in Sebastiano Bach parlano ancora attualmente tutti i più nobili progressi dell'arte moderna, non sembrerà forse fuori di luogo dedicare alla scuola germanica quella ricerca sul concetto dell'unità nella composizione, di cui il " clavicembalo ben temperato „ presenta quasi l'apoteosi. Basta per poco esaminarne un " preludio „ od arrestar lo studio sopra una delle classiche " fughe „ per afferrare la tendenza spiccatissima ad asservire tutte le singole forze del momento musicale ad un unico tema il quale, simile ad organismo superiore, di esse si nutre e le assorbe e in sè le congloba per ridursi, a loro spese, alla massima grandezza.

Ora, questo concetto di unità storicamente segna un progresso del pensiero musicale sui mezzi tecnici di espressione, da lui lentamente soggiogati: vediamone per sommi capi la genesi.

*
* *

Supponiamo che in una bella mattina Tizio esca di casa, imbocchi un sentiero montagnolo, e via tra i ciottoli e le ginestre ed il profumo acutissimo della menta salga ad una punta luminosa. Allora sotto ai suoi occhi, dal piano su cui a grado a grado s'innalza, si sviluppano scene man mano crescenti in ampiezza: il particolare, che prima l'attraeva, ora sparisce nella distanza, la siepe, che dianzi gli velava lo sguardo, ora unisce il suo verde alla immensa distesa dei prati: ed una calda pennellata di sole scivola sulle nubi all'orizzonte, corre la campagna, si attarda sui larghi caseggiati, accende le esili fronti dei campanili, brucia le vetrate lontane, o sopra un'acqua perduta si converte in bollente metallo.

Ora, il lungo riposo notturno rende più dolce il risveglio della sensibilità nel Tizio spettatore. Le mille impressioni, che il senso a lui apporta, a poco a poco si irradiano sull'intero sistema nervoso, fondendosi in un'unica scossa emozionante che tutto lo domina. Così i varî centri, scossi, trasformano per riflesso l'urto ricevuto in corteggio d'immagini, in moti muscolari: il cuore batte più rapido, l'opera ossigenante del polmone si accresce, l'occhio brilla più luminoso, la fronte si spiana, il capo si rialza poderoso, la gravità del volto si allenta nel primo abbozzo del sorriso — e se l'abitudine a reprimere i moti istintivi non contrastasse al gioco muscolare, noi lo udremmo a mormorare parole indistinte, lo vedremmo forse a battere entusiasta le mani.

Da quell'istante in Tizio, per gioco riflesso, si matura

uno stadio psichico novello. Se la scossa emozionale primitiva si fosse tutta esaurita in quelle manifestazioni muscolari, allora il suo organismo, dopo la passeggiera eccitazione, avrebbe ritrovato la quiete: e solo la memoria, immagazzinando nei suoi cassetti i ricordi dei momenti passati, conserverebbe in lui un capitale pronto a rivivere non appena un'associazione improvvisa di idee gli fornisse la forza sufficiente per risalire alla luce della coscienza.

Senonchè egli, anima squisitamente sensibile, non ha riversato all'esterno, in quel momento, se non una minima parte dell'energia perturbatrice. L'onda emozionale continua a svolgersi in lui, incessante dominatrice: tutto il suo essere ha bisogno di tornare all'equilibrio primitivo...

Ed allora, per giungervi, egli proietta all'esterno l'equivalente della propria emozione, materializzandola in un segno sensibile che, a seconda dei centri maggiormente eccitati ed eccitabili, si riferirà alla forma, al colore, od al complesso e meraviglioso edifizio dei suoni.

Tale, per sommi capi, è la genesi psicologica dell'opera d'arte che, spastoiandosi dalle antiche concezioni metafisiche, tende a ricercare le sue basi nella nota teorica dell'atto riflesso. Nello studio sul "Pensiero musicale„ già tentai dimostrare come l'arte dei suoni sembri riprodurre meglio d'ogni altra l'intima fisionomia di tutto un mondo d'eccitazioni e di determinazioni vaganti nella coscienza e prive di altro linguaggio; ora, progredendo, potremo arrestarci a considerare le condizioni particolari di spirito nel turbamento emozionale che costituisce l'antefatto del momento creativo.

Per un lato, quella scossa iniziale subìta (che per comodità di linguaggio denomineremo il *principio emozionante*) domina assoluta e pervade la psiche: per l'altro poi, dietro l'impulso perturbatore, mille immagini

sorgono, s'inseguono, s'allacciano, riddano intorno al soggetto principale. A quel modo che sotto l'urto d'un sassolino i cerchiolini s'allargano sull'acqua d'uno stagno, e tutta una folla di bollicine gazose, dapprima ignorate, viene gorgogliando a scoppiare sulla superficie: così in quel momento molte associazioni improvvise si stabiliscono, una vita dormiente in fondo alla psiche sorge e s'allena e si innalza alla luce improvvisa della coscienza.

Ed ecco una serie di fatti, in apparenza cozzanti o per lo meno sconnessi, legarsi ora sotto quella particolare eccitazione: ecco analogie ignorate rivelarsi patenti, ecco un mondo preesistente sorgere quasi compagno al principio emozionale. Frattanto però la vita non si sospende, nel soggetto: una nuova e continua serie d'impressioni sale per le corde nervose alla psiche, la risveglia, la scuote. Ed essa si scinde quasi in due parti, di cui l'una, rappresentando lo spettatore affacciato alla finestra dei sensi, continua curiosa le proprie indagini, ricercando il perchè di quanto la circonda, assorbendo dall'esterno una folla di materiali che man mano trasporta nell'interno, e vuole partecipare ad ogni costo all'altra metà. Questa, per contro, unicamente occupata dal *principio emozionante,* mai non lo perde di vista: onde, mentre all'intorno guizzano pensieri accidentali ed accessorî, essa vive in quella faraggine di concetti cozzanti, come un paziente mosaicista, che tra infinite pietruzze mai non scorda il disegno originale, e con un abile colpo di mola sa trovare a tutte un posto conveniente.

Così per un lato abbiamo un corteggio vario e fluttuante di determinazioni psichiche concomitanti, per l'altro invece un unico e valido *principio emozionante:* onde l'intensione di questo assorbe l'estensione di quelle, ed, in sè conglobandole, si appropria a grado a grado i materiali della loro vitalità evanescente.

*
* *

Ciò posto, già abbiamo veduto il pensiero musicale sorgere quale conseguenza d'una particolare emozione e sviluppare nella forma sonora l'intima essenza dello spirito. Il mondo materiale sfugge in gran parte alla sua sfera d'azione; ma negli arabeschi vibranti di sentimento con cui egli si sviluppa nel tempo, sembra delinearsi tutto quel mondo intimo di eccitazioni organiche, tutto quel complesso di moti associati e progressivi onde risulta il misterioso lavorìo dei centri sensazionali.

Quindi nel musicista il *principio emozionante* tende fatalmente ad assorbire il corteggio d'immagini sonore concomitanti, e la forma, in cui egli plasma la sua ultima espressione, si risente di questo sforzo incessante. Spoglio d'ogni rassomiglianza coi fenomeni naturali, il pensiero musicale rispecchia l'immediato scotimento dello spirito: e poichè i momenti passionali accessorî circondano nella psiche il momento primitivo d'un fitto velo, e lo accompagnano, ed in esso tutti si assorbono: così il primo tema musicale, anzichè connettersi soltanto ad ora ad ora con essi, ne ammette e quasi ne sollecita la contemporanea esistenza.

Infatti, quando il musicista s'indugia ad esaminare la genesi della propria creazione musicale, accenna sempre a questo processo associativo. Così Mozart, in una sua lettera, dichiara: " Quando sono in buone condizioni di salute e di umore, come viaggiando in comoda vettura o passeggiando dopo un buon pranzo, o di notte, se non mi gravi il sonno, allora le idee migliori m'assalgono in folla. Ritengo quelle che mi piacciono, e meco stesso le canto, come altri ebbe a dirmi. Quando mi sono impadronito del soggetto, mi giungono ad ogni tratto altre briciole d'idea di cui si potrebbe fare un

impasto, secondo le leggi del contrappunto, delle sonorità degli istrumenti e simili. Ciò mi riscalda l'anima e di per sè stesso s'accresce, seppure un impedimento esterno non ne turbi lo svolgimento: a grado a grado io sviluppo la cosa, e l'opera si completa interamente nel mio cervello „.

Questa semplice ed efficacissima confessione d'un genio vale, a mio avviso, i migliori ragionamenti. Con essa è inoltre affermata la ragione psicologica della *polifonia,* eco diretta e specchio fedele d'uno spirito, le cui mille eccitazioni, in apparenza saltuarie, concorrono tutte ad accentuare un solo stato d'animo primitivo.

Di fronte a questo stato di cose, se l'artista, eccitabile all'eccesso, riversa immediatamente all'esterno la prima emozione, allora quel lavorìo susseguente si compirà in lui quando già l'opera d'arte è ideata: ed il pensiero musicale assumerà quella semplice struttura melodica, bella della propria nudità, su cui ci intrattenemmo nello studio fatto sui melodisti italiani. La ipereccitabilità del musicista, provocando immediatamente l'atto riflesso, terrà in iscacco il lavorìo più o meno cosciente della successiva elaborazione: ed il prodotto ultimo assumerà la forma più semplice, ove la scossa iniziale primeggia, e le associazioni non hanno quasi parte sensibile.

Ma se l'artista saprà contenere in sè l'eccitazione sino a che il lavorìo associativo siasi venuto svolgendo, allora il prodotto ultimo si risentirà di tutta quella serie progressiva: ed il pensiero musicale, ricco d'un prodotto man mano risultante dalle successive addizioni, sembrerà assurgere a nuova grandezza ampliando la serie delle significazioni primitive.

Ora, se questa genesi è ammessa: se realmente la concomitanza di parecchi disegni o momenti musicali può essere indizio d'una più perfetta ed efficace elabo-

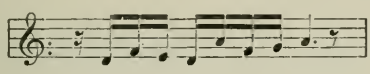
razione del fantasma estetico vagheggiato: sarà pure logico ammettere l'eccellenza delle opere in cui tale carattere prevale, e la perfezione del ciclo, ove esso si viene svolgendo.

Sotto questo rispetto la Germania reca all'ultima sua altezza, anche per il clavicembalo, quell'unità e quella potenza di analisi tematica che ebbe superbi campioni in Italia — e Frescobaldi e Scarlatti possono dimostrarlo — ma venne in Francia trascurata al punto, da meritare alle composizioni per clavicembalo ed organo del settecento, eccettuati Couperin e Rameau, i fulmini del Fétis. Quel pensiero musicale che scherza in Francia colla spiritosa arguzia volterriana, ed in Italia già rivela il corredo di argomenti fluttuanti nella cristallina chiarezza del *Saggiatore,* in Germania sale al trascendentalismo Schellinghiano e, come l'autore del *Sistema,* sembra realmente presentarci nella forma sonora " un infinito, misteriosamente ridotto in ciclo finito „. Il mezzo naturale — il suono — rappresenta l'elemento ed il ciclo finito: per contro la coscienza, in cui l'opera d'arte si matura, riluce a noi nella polifonia concomitante come un infinito, scopo dell'opera stessa (1). E poichè ho citato l'autorità di Schelling, ricorderò con lui che " L'artista, per quanto potente sia la sua volontà, riguardo alla sua produzione agisce sempre sotto l'impero d'una forza che fra tutti lo sceglie e costringe a dire od a rappresentare cose ch'egli stesso non comprende nella loro interezza, ed il cui senso è infinito „. Questa forza misteriosa, che per tanti lati darebbe ragione alle teoriche di Hartmann sull'*Incosciente,* ha gioco

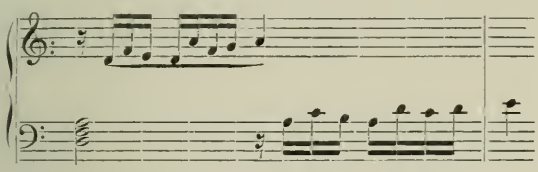
(1) SCHELLING, *Système de l'Idéalisme transcendental* (traduz. Grimblot, Parigi, 1842). Una chiara esposizione si trova nell'opera del GALLO, *La scienza dell'arte* (Roux e Frassati, Torino, 1887).

superbo nella musica, i cui temi dicono a noi un mondo di cose, ma *esistono unicamente perchè esistono*, ossia nello stesso musicista creatore non saprebbero trovare un interprete il quale potesse in altro modo tradurne l'essenza.

Nel primo ciclo di questa gloriosa scuola germanica apro le opere di Froberger; e trovo una *toccata* che, dopo una prima parte quasi d'introduzione, propone questo disegno:

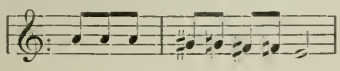


Appena accennato, questo primo ente musicale già tende ad estendere la sua potenza e la sua sfera d'azione; onde lo vediamo passare nel basso, e mormorare in un triste minore il suo ritornello:

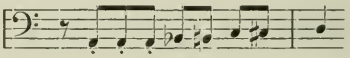


In altri termini, la scossa emozionale senza cui non esiste opera d'arte, tende già ad irradiarsi su tutta la psiche, spingendo le energie del compositore a lumeggiarne lo scotimento.

Ma ecco il fenomeno associativo viene a complicare l'azione. Una nuova forma emozionale passa nello spirito, si rispecchia nell'opera creata; ed un tema cromatico affatto diverso dal primitivo, proietta nel tempo il segno sensibile della nuova fase passionale:



Da quel momento noi possiamo seguire attraverso al rigo musicale i trapassi della psiche, manifestati in queste linee sonore, il cui intrecciarsi, sovrapporsi, assorbirsi a vicenda è retto dalle tendenze occulte dello spirito. A quello stesso modo che il fantasma psichico si trasforma nella sua graduale evoluzione; a quello stesso modo che nuove associazioni lo abbelliscono di nuove idee concomitanti o di nuovi rapporti prima ignorati, così il tema si trasforma,



si fonde con nuove forme musicali tratto tratto evanescenti, con la loro sonorità si rimpolpa, col primo tema accennato vive e si svolge, mantenendo quella supremazia che lo chiarisce manifestazione diretta del *principio emozionante* originale. L'arte che secondo Hegel " deve risvegliare tutte le potenze dormienti in fondo all'anima „ già inconsciamente ci parla di quel mondo misterioso che s'agita nello spirito dell'artista: onde queste prime forme della scuola tedesca affermano già quell'unità che nell'opera Bachiana troverà il suo apogeo. La *fuga* in ispecie, madre di tutto lo sviluppo moderno, presenta chiarissima la giustificazione della teorica accennata, perchè tutto in essa è simbolo d'un'idea dominante, intorno a cui le altre si aggruppano per successive associazioni.

A credere ad alcuni, l'arte della *fuga* dovrebb'essere cosa eminentemente scolastica, ove il cervello e la cogitazione avrebbero il sopravvento a tutto scapito dell'emozionalità e del godimento intuitivo. Ora, la genesi del pensiero musicale ed il fondamento psicologico della unità nella composizione infirmano recisamente quella credenza e suggeriscono un sistema d'interpre-

tazione assai prossimo a quello che vagheggia un pianista sentimentale. Non si tratta di forzare le tinte, di alterare artatamente le mosse, di svisare, in somma, l'architettura dell'arte musicale, come pur troppo fanno alcuni esecutori pseudo-emozionisti: si tratta unicamente di ricordare che anche la *fuga*, quando veramente sia opera del genio, ha un profondo senso passionale, e quindi deve *dire* tutto il suo poema di affetti con quella stessa profonda efficacia con cui Emerson, il grande poeta filosofo, dettava le sue superbe elucubrazioni.

Quindi il pianista dovrà avere sempre presenti l'*origine* psicologica del concetto di unità, ed il carattere degli strumenti per cui tali opere furono scritte. Quando si pensi che il clavicordo fu largamente usato dai primi compositori germanici: quando si avrà presente l'osservazione fatta sugli inizi del volume, secondo cui il clavicordo permetteva all'esecutore di rendere, in parte, lo stato suo d'eccitazione passionale, si avrà un sano criterio per l'interpretazione dei lavori appartenenti ai genî della scuola tedesca.

*
* *

Così questo concetto di unità si viene tanto più potentemente affermando, quanto più deboli siano gli ostacoli frapposti dalla materia alla realizzazione dell'ideale, ossia quanto più progredita apparisca la tecnica. Quindi questa unità, che manca nelle produzioni elementari, si fa strada lentamente fra i dotti: non già perchè la psiche del primo ignoto musicista popolare non sentisse quel tale bisogno, per lo più inconsciamente vagheggiato: ma perchè la forma che avviluppava l'idea fondamentale era siffattamente rozza ancora e ribelle, da costringerne il bel corpo in rigida veste.

Già nei piccoli momenti quasi popolari che ci servirono di modello quando studiammo la scuola inglese

riusciva facile scorgere questa preoccupazione: perchè quell'equilibrio fra protasi e apòdosi, quel bisogno di inarcare il tema alla dominante a fine di facilitarne la discesa efficace nel tono d'impianto riuscivano filiazione diretta di quello stesso principio che nelle forme più complesse ricerchiamo. Ora, appena la tecnica e il pratico esperimento chiariscono allo spirito la possibilità di ampliare i primi modelli, tosto il pensiero dell'artista escogita forme in cui adagiarsi: e l'unità nella composizione, e l'evoluzione sua incominciano.

Nel primo periodo dell'arte musicale moderna — e con tal nome indico l'arte dall'epoca cristiana in poi — vediamo le manifestazioni più elevate dello spirito lottare sordamente contro la barbarie e l'imperfezione dei mezzi: e quale primo ciclo grandioso di coltura ci appariscono gli sforzi incessanti della Scuola Fiamminga, ove il calcolo scolastico, inteso a fornire il materiale d'una futura evoluzione, inconsciamente si uniforma al principio dell'unità, e produce i primi frutti delle *imitazioni* dei *canoni,* delle bizzarre *fughe.*

Siamo ancora ai primordi della libera manifestazione emozionale: eppure l'intima essenza della scossa psichica creatrice già plasma a modo suo l'opera dello studioso. Dall'incerto autore della messa di Tournay a Dufay, ad Okeghem, a Josquin des Prés ed a Roland de Lattre l'elemento meccanico insensibilmente si alleggerisce, l'emozione musicale comincia a trasparire e tratto tratto brilla lucidissima nella sua artistica bellezza. Dapprima il bisogno dell'unità si è affermato col semplice ordine dato al materiale sonoro: ora, resosi padrone del campo ed affinata e perfezionata col lungo esercizio ed ingrandita la potenzialità unitaria della psiche musicale, su quegli stessi modelli, architettonicamente disposti, eleva cupole, lancia minareti arditissimi, trafora aerei balconi ed escogita le più bizzarre trovate.

Due fatti, però, a quell'epoca contrastano le manifestazioni luminose di questo principio informatore. Per un lato la tecnica s'impone ancora nel suo faticoso lavorìo allo spirito; per l'altro poi l'essenza contrappuntistica di quell'arte manca delle risorse necessarie a metterne in vista la forma naturale. La vera logica del discorso musicale, sebbene più volte intravista, non è ancora conosciuta da quei lavoratori: il carattere passionale della dissonanza sfugge agli scolastici. Sarà necessario attendere che il famoso *diabolus in musica* della quarta eccedente, considerato nel suo rivolto di quinta diminuita, venga fatto oggetto dello studio di un Monteverde, e da lui creato perno della modulazione, logica del discorso armonico più elementare.

Allora veramente la psiche si decide a riversarsi più completa nella forma sonora; e quell'onda profana che col Willaert ha cominciato a vagare nel *madrigale*, trova nell'accordo di settima di dominante un nuovo gioco d'espressione. Si direbbe con Schopenhauer che il periodo musicale, innalzandosi nell'accordo di dominante all'ultimo suo desiderio, ricada veramente per lui nell'appagamento della tonica, e scanda il primo ciclo del discorso unitario (1). Il puro elemento armonico ora comincia a reggere vere forme melodiche: in queste e nell'apoteosi dell'accordo di settima minore — celebrato nel libro V dei *Madrigali* di Claudio Monteverde, 1604 — sta il segreto del nuovo periodo che, ormai già iniziato, ora attrae i nostri sguardi.

In esso a poco a poco la tecnica affinata diviene meno visibile, la traduzione dello stato d'animo emozionale più linda e perspicua. Quel corpo bellissimo dell'idea

(1) *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, § 52; v. inoltre l'appendice, cap. XXXIX annesso al libro IV.

musicale, le cui forme appena si indovinavano sotto la pesante corazza dei primi Fiamminghi, ora muove e palpita e ci affascina nelle molli sue curve voluttuose sotto la maglia finissima in cui l'avvolgono i successori. E sorta per opera inconscia dei cantori e suonatori ambulanti l'arte istrumentale, per tanti anni compressa dal rigore chiesastico, ecco tosto gli spiriti lanciarsi in essa alla ricerca di nuovi godimenti, alleggerire ancora una volta i paludamenti scolastici, cullarsi nelle prime forme popolari ed infantili dell'unità — e produrre i famosi *temi con variazione,* nella cui trama sonora si concreta quella tendenza alla ripetizione, quel costante ritorno ad uno scotimento primitivo che è base delle creazioni popolari e genesi del ritornello.

Il *tema con variazione,* la cui fioritura è favorita dall'opera del virtuosismo nascente, potrebbe da solo dar luogo a nuove ed importanti considerazioni. Esso infatti segna quasi il mezzo del cammino evolutivo, nello studio che stiamo tentando: ed il materiale d'osservazioni, da me raccolto in alcuni anni, mi persuaderebbe a collocarlo quale punto d'unione hegeliana fra gli estremi del tecnicismo arruffato primitivo e dell'ultima e meravigliosa analisi tematica moderna. Abbiamo in lui il giochetto dell'artista il quale, seguendo inconsciamente i dettati dell'emozione, tratto tratto ritorna al movimento primitivo, complicandolo di tutti quei nuovi ornamenti che rispecchino l' ampliarsi graduale della perturbazione fondamentale.

Storicamente, il *tema con variazione* rappresenta il momento in cui lo spirito, padrone omai della forma, ancora non si preoccupa di lanciarla alla ricerca della futura e poderosa espressione drammatica. Osservate infatti le variazioni, già progredite, delle Sinfonie Haydniane: e vedrete con quanta ingenua grazia ed infantile l'autore pieghi il suo tema al giochetto prescelto, spe-

culando leggermente sui passaggi soliti dal maggiore al minore, non ampliando la cerchia del nuovo pensiero che, per lo più, sta racchiuso nello stesso numero di battute in cui fu proposto il tema originale. La misura primitiva non viene mai alterata: lo stesso tipo di 2/4, adottato con maggior frequenza dal maestro, sembra rivelare la calma dello spirito, serenamente inteso ad elevare il suo edifizio nell'equilibrio assoluto delle sue facoltà. Tali gli andanti variati delle Sinfonie in *mi bemolle* (n. VIII), in *sol* (n. III), in *re* (n. VII), in *do* (n. I), i quali trovano nel passato i loro splendidi progenitori.

Infatti da un secolo già quest'arte fiorisce, segnando, come dissi, il trapasso dal tecnicismo primitivo alle moderne tendenze. Il virtuosismo dei violinisti, in ispecie, l'ha diffusa in ogni dove; i suonatori di Virginale, Clavicordo e Spinetta, dapprima, in seguito i Clavicembalisti ne hanno fatto loro patrimonio: non v'è quasi regione ove il *tema con variazione* non trovi cultori valenti ed appassionati, non attragga entusiastici ammiratori. Ed allora si ricorre a temi più semplici e più popolari, che l'artista tenta quasi arricchire con lembi strappati all'anima sua entusiasta: William Byrd in Inghilterra colla sua *Pavana variata*, John Bull e Gibbons coi *Galiardi:* d'Anglebert in Francia, con le variazioni sulle *Follie di Spagna,* che alla sua volta il Corelli va immortalando fra noi: tutta la scuola dei precursori in Germania da Kerl a Pachelbel, a Buxtehude, a Froberger, a Kuhnau lascia monumenti di quella tendenza che produrrà la famosa *Aria con 30 variazioni* di Bach ed il *Fabbro armonioso* e la *Gavotta variata* di Händel.

Tuttavia il *tema con variazione* è un pallido specchio della psiche passionale: ed infatti la sua audizione risveglia in noi un senso di pace serena, assai lontana dalla profonda suggestione drammatica dei veri svolgi-

menti. Gli è con questi, in un terzo periodo, che lo spirito umano proietta veramente nel tempo la rappresentazione sensibile delle sue infinite eccitazioni, l'una coll'altra coesistenti; e l'analisi tematica dell'idea musicale appare per l'appunto allora quando, elaborato il materiale dei progenitori, il compositore ha finalmente rinvenuto il segreto di quella forma adamantina purissima, in cui l'emozione raccolta s'adagia, ed a tutti si scopre, e si vezzeggia nelle sue più complicate manifestazioni.

La teorica dello svolgimento, intuita e tentata sparsamente dai precursori, applicata più largamente da Haydn all'impianto dell'opera sinfonica, colla rapidità del fulmine, in poco lasso di tempo ha invaso tutte le manifestazioni dell'arte nostra. Per essa a poco a poco le dimensioni del pensiero musicale sembrano accresciute, mentre nel fatto il breve periodo tematico è spesso assai più corto che non la frase melodicamente quadrata del *tema con variazioni* primitivo. Essa infine ha suscitato più potente il gioco luminoso dell'orchestra, le cui mille voci, simili alle eccitazioni parziali dei vari centri sensorî, si svegliano e si appoggiano e s'urtano nelle dissonanze, e negli intrecci s'inseguono, e negli accordi stabili si fondono, recando al pensiero il contributo delle loro singole esistenze.

Quando vediamo il *soggetto* scolastico della *fuga* cedere qui il campo ad un tema in apparenza libero, la cui scelta, tuttavia, deciderà del successivo svolgimento: quando al luogo del *contrassoggetto* ci apparisce un secondo tema che però dovrà legarsi col primo in determinati rapporti: quando osserviamo gli episodî, simili a *divertimenti* scolastici, alleggerire la composizione senza tuttavia spezzarne la linea generale: quando infine la perorazione rivela un sopravvivere dello *stretto,* allora non possiamo negare il legame assoluto e stret-

tissimo fra i varî generi in cui il pensiero musicale si manifesta, e dobbiamo riconoscere che il concetto dell'unità obbedisce alla legge psicologica accennata. Questa attraverso il tempo e lo spazio tiranneggia la forma, perchè essa è intimamente legata con quella scossa psichica che nella forma si incide: che se dopo lungo volgere di tempi giunga a piegare la tecnica ribelle, allora avvierà tutto l'edifizio musicale verso quell'ideale cui è dovuto il crollo dell'opera nostra napoletana, il fiorire aristocratico, con Schubert, della lirica da camera, l'accenno del dramma moderno con Weber, l'imporsi della nuova formola con Wagner, il troneggiare della sinfonia con Beethoven.

Così in un saggio storico sul concetto dell'unità si vedrebbero i primi strumenti del tecnicismo stendere la mano alle più ardite e battagliere e trascendenti speculazioni. I concetti di *progressione*, d'*imitazione*, le regole del *canone*, i rigidi precetti della *fuga* apparirebbero fratelli scolastici alla genialità serena e gioconda di Haydn, all'affettuoso accoramento Schubertiano, al romanticismo di Weber, alle ardite innovazioni della Sinfonia eroica: e, progredendo nei tempi, si connetterebbero ancora colle pagine di Schumann, precorritrici del genio di Lipsia, con quella tristezza tutta moderna che in Chopin ci rivela il Leopardi dell'arte musicale, e coi colossali svolgimenti di Wagner e di Brahms. Il sentimento che nel fenomeno artistico, a detta dell'Hegel, " è sempre la forma da cui il pensiero è avviluppato „ apparirebbe guida inconscia a quegli stessi pazienti mosaicisti del ciclo fiammingo, cui spesso è negata la tendenza all'espressione: ed il trapasso dall'incosciente al drammatismo cosciente moderno darebbe nuova luce sul fenomeno musicale. L'intero ciclo moderno nel suo lento staccarsi dalle forme classiche: il romanticismo modernissimo, figlio a quella grande scossa degli spiriti

costituita dalla rivoluzione francese: lo studio stesso sulla unità progressiva del sistema estetico musicale, tutto si verrebbe collegando intorno al principio cardinale dell'unità cui qui si accenna, sembrando non inutile all'esatto apprezzamento dell'opera germanica.

§ IV.

I PRECURSORI

Fin dall'inizio delle gravi tradizioni organistiche, man mano sviluppate sotto la feconda influenza del pensiero luterano, dovettero i compositori esercitarsi e forse brillare per diletto o per studio transitorio sul progenitore del nostro pianoforte: perchè il nesso fra le due tastiere negli inizî è tale, che le grandi forme e severe dell'organo hanno ancora sul clavicordo un'eco lontana. Quando infatti pensiamo che, a mezzo il secolo XVII, i corali si contano a migliaia; quando vediamo, un secolo più tardi, Moser segnalare più di cinquantamila cantiche stampate in Germania, ci sentiamo condotti a considerare la possibilità di colloquî fra i compositori e le piccole tastiere a becco di penna che nel silenzio raccolto dello studio offrivano al maestro un discreto interprete delle sue creazioni.

Imperfettissima però in Germania, come presso le nazioni già esaminate, era la diteggiatura, ove l'ostracismo del pollice imperava: ed era esso dovuto, s'io non m'inganno, all'estrema brevità dei tasti, che non potevano essere raggiunti dal pollice senza obbligare le altre dita ad una posizione difettosa. Infatti nella spinetta del 1698, di cui riprodussi il disegno nel capitolo degli Strumenti a tastiera, il braccio di leva formato dal tasto era così corto, che le dita dovevano ap-

plicarsi alla sua estremità. In altri termini, per i tasti bianchi, il perno si trovava a metà del tasto medesimo. Data una tale costruzione, se si fosse adoperato il pollice, le altre dita, per quanto ripiegate, avrebbero forse finito per inoltrarsi troppo sul tasto, oltrepassando il perno e compromettendo così la leggerezza e facilità di gioco necessarie; onde l'uso del pollice veniva trascurato. Oltre a ciò, come si ebbe ad osservare (1), la mancanza di " temperamento „ nell'organo e negli strumenti a tastiera faceva sì che si scrivesse nelle tonalità meno accidentate; onde raramente si adoperavano i tasti neri. Di più, l'altezza delle prime tastiere obbligava l'esecutore ad una tale posizione, che i suoi gomiti scendevano assai più in basso della mano: ed era questa una nuova occasione per trascurar l'uso del pollice e del mignolo, i quali rimanevano fuori della tastiera.

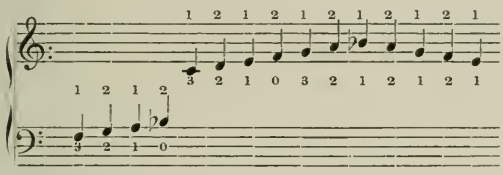
Col progredire poi dei tempi, i piccoli virginali, i clavicordi e le spinette si arricchiscono, si perfezionano: il clavicembalo a due tastiere ha già maggiori dimensioni; ed allora la diteggiatura antica si rivela insufficiente, e l'opera ardita degli innovatori prepara lo sviluppo moderno.

Fra i primi che ci siano ricordati nella scuola tedesca è da notare Elia Nicola Ammerbach (2), il cui nome già venne citato nel corso del racconto. Nel 1570 era organista di San Tommaso a Lipsia e, per quanto risulta dalle menzioni fatte negli scrittori dell'epoca, assai apprezzato dai contemporanei. La sua opera " Orgel oder Instrument-Tabulatur „, stampata a Lipsia nel 1571, fornisce questo curioso esempio di impiego del pollice

(1) E. David, *La vie et les œuvres de J. S. Bach*, etc. Paris, 1882.

(2) Vissuto nel 1500.

nella mano sinistra, da cui si può rilevare ancora una volta l'empirismo dei precetti pianistici in quei primi tentativi. Il pollice è segnato con uno zero: le altre dita con le tre prime cifre:



Un'altra pubblicazione dello stesso autore, fatta nel 1575 col titolo " Ein new Künstliches Tabulatur-Buch „ contiene trascrizioni di valenti artisti, quali Berchen, Clemente non papa, Dressler, Orlando di Lasso, da lui ridotte per organo " od altri strumenti „. Lo studioso potrà esaminare saggi di Ammerbach nelle opere moderne del Tappert (" Die älteste Clavier-schule „ 1887), dell'Ambros (" Geschichte der Musik „ 1862-1878), del Becker (" Die Hausmusik in Deutschland im XVI, XVII und XVIII Jahrhundert „ 1840), cui riesce utile ricorrere per la conoscenza di questi incunaboli della tastiera.

Quale antesignano d'una nobile produzione futura ci apparisce Samuele Scheidt (1), organista dapprima in Halle, a S. Maurizio, poi ad Amburgo. Studioso dei migliori modelli dell'epoca ed ammiratore di Merulo, dei due Gabrieli e della grande arte italiana, lasciò opere ove, se manca la geniale freschezza del Frescobaldi, abbonda la novità degli andamenti armonici e l'originalità della trovata, come si può rilevare dai saggi modernamente riprodotti, di cui troverà il lettore una

(1) Nato a Halle nel 1587, morto quivi il 1654.

buona bibliografia nel " Manuale della letteratura della tastiera „ di Prosniz già citato (1).

Queste doti sembrano additarlo quale modello alle opere dei successori: ed i saggi modernamente riprodotti rispondono realmente alla fama che in passato lo acclamava.

E di passaggio accenniamo ai nomi di Volfango Ebner, organista di Ferdinando III nel 1655, e di Giovanni Adamo Reinke (o Reincke), l'ultimo dei quali, nativo delle Terre Basse, appartiene alla Germania per studio ed artistiche aspirazioni: e venne ammirato da Sebastiano Bach, e alla sua volta avendolo inteso, ripeteva le parole ormai leggendarie: " Io aveva pensato che quest'arte morisse con me: voi la fate rivivere „. Nè potremmo dimenticare Benedetto Schultheiss, organista a Norimberga e quivi morto sul cadere del seicento, di cui venne pubblicata una raccolta di pezzi per clavicembalo, in due parti, col titolo: " Muth und Geistermuter der Klavier-Lust „, Norimberga, 1679-1680.

Con speciale interesse la nostra attenzione è richiamata dal nome di Giovanni Gaspare Kerll (2), organista potente, in cui l'arte germanica del seicento già afferma i suoi nuovi ideali. Dopo aver studiato a Vienna con G. Valentini, maestro di cappella alla corte imperiale, fu da Ferdinando III inviato a Roma, verso il 1645, dove presso Carissimi e Frescobaldi potè perfezionare le spiccate tendenze di musicista. Quindi questa comunanza di scuola può fino ad un certo punto connettere la sua figura con quella di Froberger, il grande allievo di

(1) Prosniz A., *Handbuch der Klavier-Literatur*. Gerold's Sohn, Wien, 1887.

(2) Nato nell'Alta Sassonia, a Gaimersheim, nel 1628; morto a Munich il 13 febbraio 1693.

Frescobaldi, che dall'Italia attinse l'indirizzo per maggiori artistiche aspirazioni.

Tornato in Germania, Kerll entusiasma le genti alla incoronazione di Leopoldo, a Francoforte sul Meno, il 22 luglio 1658: l'imperatore, meravigliato della scienza con cui egli aveva saputo svolgere un tema affidatogli, lo onora di lettere di nobiltà, l'elettore Palatino e quello di Baviera gli offrono la carica di mastro di cappella: ed il forte organista si ritira a Munich, consacrandosi tutto al nuovo ministero, non senza lotte procurategli dalla camarilla dei cantori, per le cui mene lascia la Baviera, e nel 1677 si riduce alla carica d'organista di S. Stefano in Vienna.

In quel periodo l'arte musicale è ancora prossima alle sorgenti fiamminghe: quindi, attraverso alla sua larga produzione, non manca la nota scolasticamente lambiccata d'una " Missa nigra „, così detta perchè non adopera un solo valore di notazione bianca. Per contro il suo " Capriccio Cucu „ rivela l'influenza romantica e descrittiva che già al Bird suggeriva il " Zufolo del Carrettiere „ e, man mano accentuandosi, guidava i clavicembalisti di Luigi XIV alla fioritura sentimentale.

Si osserva che i primi tentativi di musica pittoresca risalgono quasi agli incunaboli delle manifestazioni moderne, e seguono quella stessa evoluzione per cui la danza primitiva sembra plasmarsi sulla vita degli animali inferiori. Così all'origine delle varie civiltà o presso le razze selvaggie attuali vediamo i danzatori imitare spesso le movenze d'un dato animale, il linguaggio e la musica primitiva renderne il grido, i modesti abbozzi di scoltura e pittura riprodurne la forma ed il disegno.

" La langue des Ottentots glousse comme les autruches, celle des Patagons a le son de la mer qui se brise sur les côtes „, scriveva ai suoi tempi Bernardin

de Saint-Pierre (1); e perchè dal punto di vista psicologico tutte le arti sono fra loro congiunte da stretta parentela, così il danzatore australiano che imita le movenze bizzarre del kanguro, sembra riprodurre l'atto del suo compatriota che tenta inciderne i contorni nelle rocche, o del cantore che, a voce, ne ripete i tratti caratteristici (2).

Quindi quel violinista Farina di Mantova, che nella prima metà del seicento in una sua Sonata per violino imitava " il canto del gallo, del gatto e del cane „: quel Pasino veneto che nel 1679 stampava sulla copertina del suo lavoro " Sonata ove si imita il grido di diversi animali bruti „, sono stretti parenti dei Kerll e di Vivaldi nostro, anch'egli inteso all'imitazione del cucù. Tutti poi sarebbero assai stupiti quando sapessero che il loro virtuosismo lodato li collega coi negri dell'Alto Nilo, i cui artisti si divertono spesso ad imitare, in lunghe trombe d'avorio, i ruggiti del leone od il sospiro della brezza nei paludosi canneti (3).

Finalmente, in queste imitazioni musicali, il richiamo del cucù sembra aver acceso più volte la fantasia dei compositori: onde, oltre a questo lavoro del Kerll, troviamo un " Capriccio sul cucù „ in Frescobaldi (" Primo libro di Capricci, Canzoni e Ricercari „, Roma, 1626), ed un altro nel famoso Pasquini, dei cui meriti riguardo alla formazione della sonata moderna già s'è discorso nella " Scuola Italiana „. Anzi, dal confronto tra il " Cucù „ di Kerll e quello di Pasquini, sembra che quest'ultimo abbia conosciuto il modello scritto vent'anni prima.

---

(1) *Harmonies de la nature*, liv. VIII.

(2) V. Ch. Letourneau, *L'évolution littéraire dans les diverses races humaines*; L. A. Villanis, *L'Immagine poetica*, parte II.

(3) V. Schweinfurth, *Au cœur de l'Afrique.*

Tornando a Kerll ed alle sue composizioni, non è forse inutile ricordare che, all'epoca in cui egli scrisse, le antiche tonalità chiesastiche non erano talmente tramontate nel campo profano da non influenzare ancora, tratto tratto, gli artisti. L'accordo di settima di dominante, lanciato nel 1604 da Monteverde alla conquista del moderno sistema, talora cede alla tradizione: il carattere dolente di minore, proprio ad alcune fra le antiche gamme, ad ogni tratto fa capolino: quindi molte composizioni sono in " re minore „, che appariva ancora il primo tono autentico del canto fermo. Infine, la diteggiatura imperfetta non consente ancora quel virtuosismo di cui avremo superbi esempi in Scarlatti; tuttavia già Kerll tende a sbizzarrirsi in nuovi campi: e già ci lascia una " Toccata tutta di salti „ che il lettore potrà vedere nell'edizione della " Musica antica per clavicembalo „ del Pauer, come nella " Storia „ dell'Hawkins potrà consultare una " Canzone „ ed altri pezzi per clavicembalo nel " Trésor des pianistes „ di A. ed L. Farrenc, edizione Leduc.

Considerata dal lato storico, l'opera sua sembra quasi segnare quel periodo di transizione che, dalle forme antiche affermate nello Scheidt, dovrà condurci alla grande fioritura Bachiana. In tale cammino gli sono compagni Buxtehude e Froberger, di cui fra breve discorreremo: e l'arditezza di alcune modulazioni, l'audacia nell'uso e nella risoluzione delle dissonanze sembrano in lui chiaramente preludere al futuro organista.

Paolo Heinlein (1), che lo segue per ordine di data, ha per noi minore importanza. Lodato dai contemporanei, colto, amante delle nostre tradizioni, studiò in Italia i migliori modelli del tempo e vi ottenne fama

1) Nato a Norimberga il 1626, morto il 1686.

di valente clavicembalista. Nelle notizie sugli artisti di Norimberga, Doppelmayr cita Toccate, Fantasie, Ricercari da lui scritti per la tastiera; tuttavia in questo periodo un altro nome ci attira: quello di Giovanni Giacobbe Froberger (1), allievo del nostro Frescobaldi.

Chi si compiace a raffigurarsi l'artista quale un essere bizzarro, sempre in lotta col mondo e colla fortuna incostante, potrà contemplare in Froberger la realizzazione del proprio ideale. Infatti, poche esistenze trascorsero più travagliate, pochi musicisti passarono per tante avventure quante toccarono a questo artista della tastiera.

Quindicenne, egli attrasse l'attenzione dell'ambasciatore di Svezia, che, avendolo inteso ed ammirato ad Halle, lo condusse a Vienna e lo presentò a Ferdinando III. Piacque tanto il giovane artista all'imperatore, ch'egli lo volle inviare a Roma, dove per tre anni Froberger visse alla scuola di Frescobaldi, suggendone i principî e sviluppando rapidamente la bella tempra di musicista. Ed ecco il suo carattere bizzarro ed avido dell'avventura trascinarlo ad un lungo viaggio, cosicchè abbandonando Vienna, ove al suo ritorno da Roma era da tutti onorato, l'organista e clavicembalista valente si dirige all'Inghilterra.

Dapprima, nel viaggio, è derubato dai banditi, poi da una tempesta è gettato sulle coste inglesi; finchè solo, senza danaro, senza conoscenze, si trascina per le vie di Londra.

Ad un tratto lo colpisce il suono d'un organo: egli entra in chiesa, s'inginocchia, s'abbandona alla preghiera:

---

(1) Incerta la data e il luogo di nascita: morì il 7 maggio 1667 a Hericourt; altri aveva designato la data 1695. Per la nota delle edizioni moderne v. Prosniz, op. cit.

e l'aiuto divino gli giunge sotto le forme del vecchio organista della cattedrale, il quale, al vederlo così misero e sparuto, gli offre l'impiego di tira-mantici nella chiesa stessa...

Così il chiaro organista dell'imperatore di Germania, da tutti invidiato, ora, nell'incognito più completo, serviva meschinamente un vecchio ed oscuro organista della corte inglese!

Non gli mancò tuttavia modo a farsi conoscere. Alle nozze di Carlo II con Caterina di Braganza, approfittando d'un momento in cui la scranna dell'organista era libera, egli riprende possesso dell'arte sua: ed è tanto l'entusiasmo suscitato dalla superba improvvisazione, che, riconosciuto finalmente dalla moglie dell'ambasciatore di Germania, il suo nome vola di bocca in bocca: ed è pregato dal re di dar saggio della sua abilità sul clavicembalo: e la fortuna è assicurata durante gli anni della sua permanenza in Inghilterra.

Senonchè non tardò ad annoiarsi anche fra queste nuove grandezze: volle tornare in Germania, ove, morto nel frattempo Ferdinando III, il successore Leopoldo I poco sembrò curarsi dell'antico organista di corte. Allora, stanco del mondo e dell'esistenza randagia, si ritirò nella solitudine, passando quasi ignorato gli ultimi anni della sua vita.

Per quanto il racconto abbia del romanzesco, lo ricordai tuttavia a titolo di varietà aneddotica, anche perchè sembra rispondere all'amore del nuovo, onde le composizioni sue vengono contrassegnate. Di fronte all'eleganza ed alla ricchezza del maestro suo appariscono forse talora compassate; ma la novità dell'armonizzazione e la squisitezza della condotta le addita allo studioso, come modelli purissimi d'un'arte in pieno sviluppo.

E qui, dappoichè l'occasione si presenta, ricorderò il

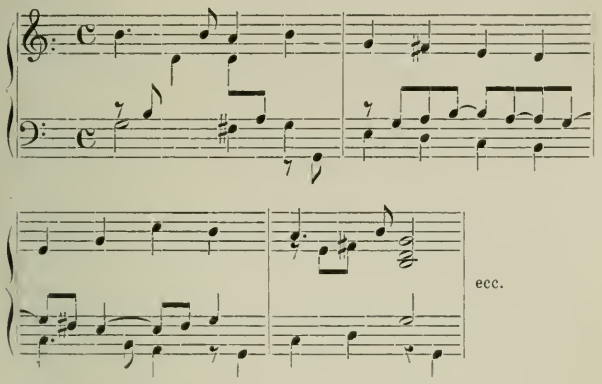
carattere di quelle composizioni cicliche che col nome di *Sonate* da camera, di *Partite* o di *Suites* formano il patrimonio dell'epoca investigata. Idealizzazioni dei piccoli temi di danza, sorti sotto l'influsso diretto dell'elemento popolare, non appena assurgono a studio artistico fra i dotti, già aspirano a quell'unità, che abbiamo veduto reggere l'elaborazione progressiva dell'ente musicale. Cominciano quindi a rinchiudersi nella cornice di una sola tonalità: a grado a grado stabiliscono il carattere dei singoli tempi destinati a costituirle, fino a tracciare un abbozzo di quattro momenti, legati alle forme di Allemanna, Corrente, Sarabanda, Giga: infine, quasi ciò non bastasse, limitano ancora la varietà dei temi, e stabiliscono che il disegno melodico dei singoli tempi sia formato da una sola frase, che con opportuni cambiamenti nel ritmo e nell'accento si piega alle varie inflessioni dei momenti di danza tracciati.

Col progredire tuttavia della coltura, quest'ultimo precetto comincia a decadere. Il musicista s'avvede che la rigidità del sistema torna dannosa alla libertà dell'invenzione: ed in Bach ed in Haendel, sebbene tratto tratto la formola antica torni ad imporsi, ogni singolo tempo della *Suite* differisce dagli altri non solo esternamente, nell'accentuazione ritmica, ma ancora nel fondo melodico onde ha nascimento. Così l'unità rimane limitata al fondo che potremo dire psicologico, onde ogni *Suite* nasce e s'informa: mentre, esternamente, si conserva l'uguaglianza di tonalità, intesa a riunire tutti i tempi in un unico quadro (1).

Ora, Froberger appartiene al primo periodo accennato: e nelle opere sue vive ancora incontaminata l'unità

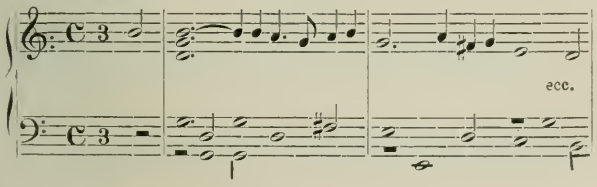
(1) V. H. Riemann, *Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite* (*Musikalisches Wochenblatt*, N.i 27-32, 1895).

tematica, tanto accarezzata nell'evoluzione musicale di questi ultimi tempi. Così, nelle " Partite sulla Meyerin „, il disegno fondamentale ci apparisce nella forma seguente :

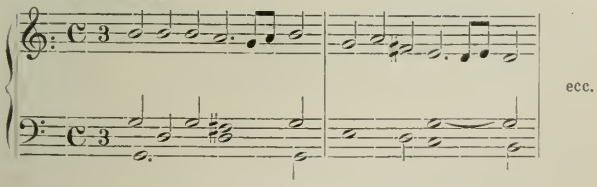


che, dopo essere stata riccamente variata dall'autore, con lievi modificazioni di ritmo serve ancora a costituire la Corrente e la Sarabanda successive.

Corrente.

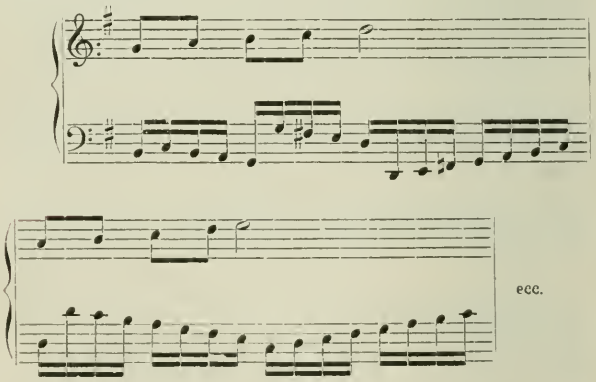


Sarabanda.



E questo artifizio già usato dal Frescobaldi, la cui arte s'impone in tutto il ciclo considerato, conferma la tendenza costante a spremere da un tema musicale tutto quanto possa dare; facilitando quasi il trapasso alla meravigliosa unità del futuro Beethowen, ove ogni singolo momento della composizione verrà retto dall'unico principio emozionante coordinatore.

Cito in ispecie queste Partite, poichè il loro andamento sembra contraddire al carattere di durezza, affibbiato al Froberger da Rubinstein (1). L'essenza cromatica della variazione è uno schietto sprazzo di modernità, opposta alle tendenze conservatrici delle antiche tradizioni. Tuttavia, mentre per essa il musicista quasi lascia intravvedere la genesi fondamentale della futura " Fantasia cromatica „ bachiana, tratto tratto ricade sotto alle strettoie delle tonalità tramontate. Così, nella " variazione V „ (sempre nelle " Partite sulla Meyerin „) non è difficile osservare che nel seguente passo:



(1) Conferenze tenute nel 1888 al Conservatorio di Pietroburgo sulla letteratura del pianoforte.

il *re* della prima battuta è quinta della tonalità di *sol,* non già seconda d'una presunta tonalità di *do.* Tale infatti suona per l'orecchio al punto che il Le Coppey, nell'edizione su " La Littérature du piano „, credette dover diesare il *fa* del terzo gruppo di semicromo nel basso; alterando così il carattere duro, ma bizzarro del disegno armonico che, se realmente in origine fosse tale, potrebbe rivelare quel ritorno delle antiche tonalità chiesastiche, quell'imperfetto concetto di tonalità moderna appoggiata alla nozione della *sensibile,* di cui trovammo già esempi nella Scuola Inglese.

L'influenza poi di Frescobaldi si incontra frequente nelle opere sue, rivelando ancora una volta l'importanza che, a quei tempi, l'arte nostra ebbe nella produzione germanica.

Sono degne di nota due raccolte di pezzi, scritti per lo più per clavicordo, e stampate dopo la sua morte. Vi si comprendono " Diverse curiosissime e rarissime partite di Ricercari, Toccate „ ecc.: Magonza, 1695; un'altra edizione dello stesso carattere sembra risalire al 1714. Nelle edizioni moderne del Payer, Litolff, Senff, e specialmente nel " Trésor des pianistes „ del Farrenc troverà il lettore nuovi saggi.

Con lui va ricordato il coetaneo Buxtehude (1) che insieme con Böhm, Bruhns e Fischer contribuì, per mezzo delle opere prodotte, alla coltura di Bach, ancora giovanetto. La fama della sua valentìa sull'organo era così diffusa, che Bach si conduceva da Arnstadt a Lubeck, a piedi, per ascoltarlo e approfittare dei suoi consigli. A lui inoltre la Germania deve l'organizzazione dei grandi concerti di musica sacra, detti " Abendmusiken „, che dal 1673 in poi si seguivano nelle cinque

(1) Nato a Elseneur, nel 1637, morto il 9 maggio 1707.

e potente per la diffusione di una sana coltura musicale. Sotto la direzione dello Spitta, la casa Breitkopf ed Härtel pubblicò di questi tempi una raccolta completa delle opere sue per organo: inoltre un *Preludio* per clavicembalo venne riprodotto nella storia della musica (Geschichte der Musik) di Tommaso Busby: e per la stretta parentela fra le creazioni organistiche e quelle profane l'importanza sua si afferma in questo periodo, ove lo segue una vera gloria della scuola germanica, recando quel nome che va elevandosi a simbolo della maggiore arte germanica. Infatti Giovanni Cristoforo Bach (1) non solo precede Sebastiano nell'ordine cronologico, ma per la novità cui le opere sue s'improntano e per la scienza poderosa viene giustamente considerato come uno tra i più grandi musicisti che la Germania abbia in quel tempo prodotto. Era figlio di Enrico Bach, il quale aveva per nonno Veit Bach, fondatore di questa prodigiosa famiglia. Dal padre aveva appreso la tecnica della tastiera e la composizione, elevandosi a tale padronanza di questo difficile meccanismo, che usava, improvvisando, svolgere i temi a cinque parti reali. E un canto di nozze a dodici voci, contenuto negli " Archivi di Bach „ (come Carlo Filippo Emanuele chiamava la storica raccolta) dà prova di somma perizia, che rende accettabile quanto la tradizione racconta. Dal 1665 la sua vita si svolge in Eisenach, ove occupava il grado di organista di città e di corte: nel qual periodo, pure attendendo alla composizione, dava opera attiva all'educazione musicale de' tre figli, Gian Nicola, Gian Cristoforo e Gian Federico. Nel giudizio sulle opere segnate col suo nome, bisogna aver riguardo alla pluralità di queste denominazioni nella

(1) Nato a Arnstadt l'8 dicembre 1642, morto a Eisenach il 31 marzo 1703.

famiglia citata. Sette altri Bach, oltre al figlio testè nominato, sono conosciuti col nome di Giovanni Cristoforo: il che rende facile l'errore, e travia talvolta la ricerca. Del resto il profondo valore delle opere lasciate dal precursore di Sebastiano, è attestato dal Forkel, che nella vita di S. Bach narra d'avere esaminato ad Amburgo alcune opere organistiche di Gian Cristoforo, riconoscendole veri capi d'opera di stile e di armonica potenza. Le maggiori lodi furono a lui tributate per le opere organistiche e vocali: tuttavia anche per la tastiera minore è ricordato da dodici variazioni sopra una Sarabanda in *sol* (manoscritto della Biblioteca di Berlino) e quindici variazioni sopra un'aria di Daniele Eberlin. Fu quest'ultimo un bizzarro tipo di geniale avventuriero, ad ora ad ora capitano nelle truppe del Papa contro i Turchi in Morea, bibliotecario in Norimberga, sua patria, maestro di cappella a Cassel (1673), governatore dei paggi ad Eisenach, poi maestro, segretario del Principe, ispettore delle monete, banchiere, capitano della milizia: e Telemann, con cui era imparentato, ne parla come di dotto compositore e violinista espertissimo. La sua vita rappresenta quel seicento ove nelle varie parti d'Europa ancora non esisteva la specificazione man mano avveratasi tra i diversi studî; e come avremo occasione di vedere i gravi accademici di Berlino, malgrado lo spirito del Leibnitz su di essi aleggiante, abbandonarsi ancora nel 1732 a ricerche magiche, così in quell'incompiuto tramonto di medioevo assistiamo a strani eclettismi, attualmente ignorati.

Un gruppo interessante, a torto dimenticato in alcuni dizionarî musicali, è quello dei Krieger, rappresentato per noi in ispecie da Giovanni (1), il cui fratello Filippo

(1) Nato a Norimberga il 1° gennaio 1652, morto a Zittau il 18 luglio 1735.

doveva eccellere nelle trattazioni sacre. Giovanni Krieger, figlio d'un tappezziere, seppe elevarsi a posizione onorevolissima, tanto da spingere il Mattheson, nel " Vollkommen Kapellmeister „, ad annoverarlo tra i primi compositori della Germania. Si narra che una raccolta di Ricercari a più soggetti, da lui composta su temi di corali con lo scopo di darla alle stampe, venisse involata e quindi perduta: ad ogni modo rimangono in edizione antica due raccolte per la tastiera profana, recanti questi titoli: " Sei Partite musicali, consistenti in Allemanne, Correnti, Sarabande, Variazioni, Gighe, Bourrées, Minuetti e Gavotte per gli amanti di tali generi, da eseguirsi sul Clavicordo o sulla Spinetta „ (Norimberga, 1697); ed " Esercizi piacevoli per clavicembalo, composti di Ricercari, Preludi, Fughe, Canzoni, una Ciaccona ed una Toccata per organo con pedale „ (Norimberga, 1699).

Altra figura caratteristica nel movimento progressivo del pensiero musicale germanico è quella di Giovanni Pachelbel (1) che costituisce una nuova gemma della gloriosa scuola di Norimberga e con efficace risalto prelude a Sebastiano Bach. Fin dai primi anni di studio dimostrava tendenza e facilità per l'arte, coltivando in ispecie il Clavicordo e le discipline musicali ove ebbe a maestri Schwemmer e Preuz. Lo troviamo poi a Vienna, quale organista aggiunto nella chiesa di S. Stefano, ove la carica di primo organista era affidata a Kerll; e sotto questo grande maestro si perfezionarono i suoi studi, onde egli può essere considerato come un vero continuatore della scuola di organo e clavicembalo iniziata da Kerll e Froberger.

(1) Nato a Norimberga il 1º settembre 1653, e quivi morto il 3 marzo 1706.

Parlando di quest'ultimo si è veduto quanta parte egli facesse a quell'influenza italiana che già penetrata per altra via in Germania, aveva guidato l'arte e gli studî di Kerll. Ora, tale indirizzo prosegue spiccato in Pachelbel, le cui opere per organo e per clavicordo sembrano rivelare la nostra e, in piccola parte, l'influenza francese. Sono composizioni in forma di *Preludî* o piccole raccolte di pezzi, in parte rimasti manoscritti: possiamo tuttavia formarci un concetto relativo del valore della sua produzione (che costituisce uno fra i modelli migliori della fusione fra le tendenze della Germania del sud e della Germania centrale) sulle opere per organo e voci, apparse nelle edizioni moderne di Franz Commer (Musica Sacra, I, 48-144), di G. W. Körner (Orgelvirtuose, quaderno 340) e del Winterfeld (Evangelischer Kirchengesang).

Il figlio Gerolamo (1), seguendo la scuola del padre, ci lasciò una raccolta per organo o clavicembalo, ed una *fuga* in *fa*, citata con lode.

Accennerò ancora a Giorgio Muffat (2), padre di Teofilo, su cui fra poco ci intratterremo. Egli rappresenta uno dei nuovi veicoli per cui l'influenza francese penetra in Germania: infatti, durante la sua giovinezza visse a Parigi, ove la fioritura lulliana non potè fare a meno di agire su lui, modificando in parte gli indirizzi tradizionali. Ed è questa una particolarità degna di nota, perchè, eletto più tardi organista dell'arcivescovo di Salzbourg, ebbe campo a diffondere i germi delle innovazioni dovute a causa estranea: come talora sembra

(1) Nato ad Erfurt il 1685: la data della morte è incerta.

(2) Vissuto nel seicento; morto a Passau il 28 febbraio 1704: V. Brenet M., *Le lieu de naissance de Georges Muffat* (*Le Guide musical*, N° 11, 1896).

apparire dalle opere sue che di questi ultimi tempi vennero raccolte nei " Monumenti della musica in Austria, annate I e II „, ediz. Artaria e C. in Vienna.

Questi cultori della tastiera a becco di penna sono contemporaneamente ed essenzialmente organisti: e ciò va sempre ricordato, costituendo la caratteristica di questa larga tradizione germanica e l'antidoto più potente contro l'abuso dei giochetti sonori. Inoltre non è raro il caso di incontrare fra essi delle vere individualità anche nel campo della coltura, riproducendo l'ideale di Lutero che voleva intorno all'arte dei suoni raggruppate le più belle manifestazioni dello spirito. Così in Giovanni Kuhnau (1) l'uomo dotto nelle discipline letterarie e matematiche gareggia col valente giurista e col musicista finissimo, il cui stile severo ricorda ancora una volta le tradizioni degli organisti di Norimberga.

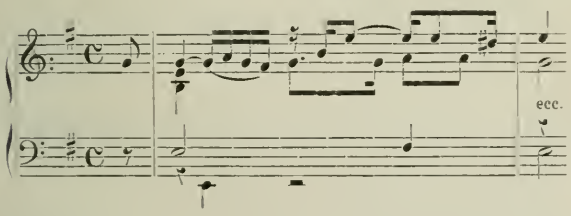
Aveva studiato alla Kreuzschule di Dresda, quindi a Zittau: ed essendo piaciute all'Albricci, allora apprezzatissimo, alcune sue composizioni giovanili, per l'appoggio suo, a soli 17 anni già era organista di S. Tommaso in Lipsia. Quivi poi la rara sua coltura lo fece nominare Direttore di Musica all'Università, mentre era contemporaneamente organista delle due chiese principali: precedendo per tal modo in questa carica il grande Bach.

L'importanza di Kuhnau, nella storia del pensiero musicale, è per noi grandissima, in ispecie nelle attinenze con lo sviluppo della *Sonata* per gli strumenti a tastiera: non ch'egli sia il diretto fondatore di quella forma, che apparirà nella perfezione maggiore in Ema-

(1) Nato a Neugeising, in Sassonia, il 6 aprile 1660, morto a Lipsia il 5 giugno 1722; V. Becker, *Die Hausmusik in Deutschland im XVI, XVII und XVIII Jahrhundert*, 1840.

nuele Bach: ma perchè, trasportando sulla tastiera e regolando i modelli già noti della *Sonata* da camera, contribuì al sorgere di forme sempre più omogenee, sanzionando in ispecie la crescente individualità dei singoli tempi. In altri termini, come già nel Pasquini nostro accennammo, la catena della passata tradizione ha in questi maestri del passato nuovi anelli e quasi più appariscenti saldature, che ne rafforzano le compagini e per poco sembrano trasformarne l'esteriore apparenza.

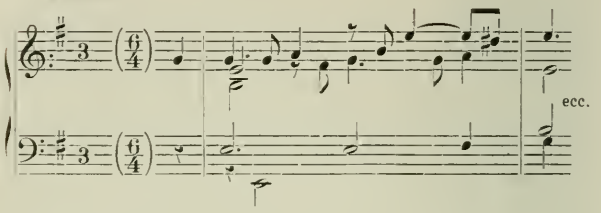
Le *Sonate* di Kuhnau, su cui nell'opera del Shedlock (1) il lettore troverà maggiori schiarimenti, appartengono adunque al vero genere delle *Suites*, su cui nel primo libro ci intrattenemmo. Domina in esse la struttura regolare, racchiudendosi i vari momenti costitutivi nel quadro di una sola tonalità: inoltre, come nei modelli del primo periodo, spesso i vari tempi sono formati da un solo tema, cui alcune ingegnose modificazioni nel ritmo piegano al carattere delle varie forme di danza, idealizzate nella *Suite* antica. Così la " Suite in *mi* minore „ esordisce con questo tema:



(1) *The pianoforte Sonata, its origin and development.* Methuen, Londra, 1895; Vedi ancora, per l'evoluzione storica, Klauwel O., *Geschichte der Sonate.* Köln, Universal-Bibliothek, 1899.

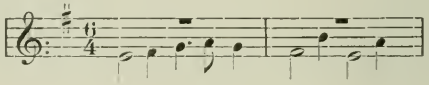
che, con alcune variazioni nel ritmo, riapparisce nella Corrente, secondo l'uso già notato in Froberger:

Corrente.

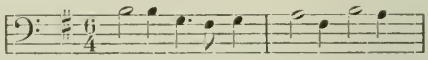


Finalmente la seconda parte della Giga, che seguendo l'uso chiude la *Suite,* è formata ingegnosamente col primo tema rovesciato:

Giga (tema).



Giga (tema invertito).



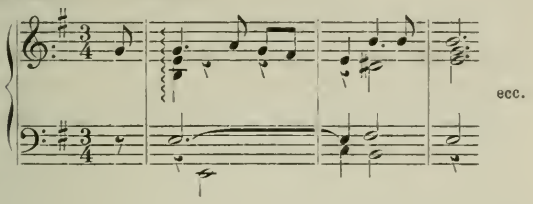
e questo artifizio, che ancora una volta dimostra la tendenza ad ottenere il massimo effetto con la maggiore unità, si innalza quasi a regola nei successori.

Sarebbe poi interessante, se i limiti dell'opera non lo vietassero, seguire le traccie d'un dato disegno melodico attraverso i tempi, convincendoci che il furto e l'imitazione artistica furono pecca e tendenza di tutte le epoche.

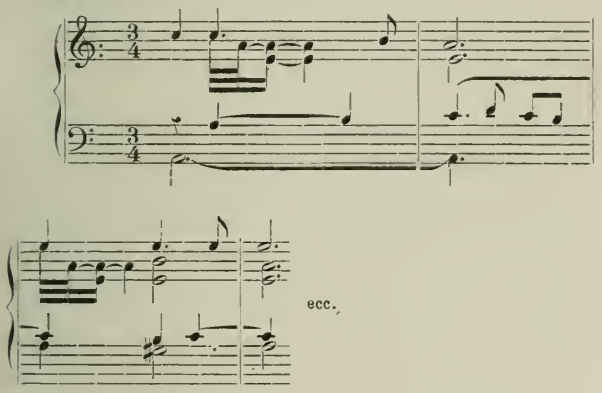
E qui mi limito ad osservare che la prima variazione dell'Allemanda, nella " Suite in *mi* minore „ accennata,

ha parentela strettissima con una Sarabanda di Chambonnières e con una Corrente di Froberger: del che riesce facile convincersi confrontando i due temi seguenti col primo citato nella *Suite* di Kuhnau.

FROBERGER. *Corrente.*



CHAMBONNIÈRES. *Sarabanda.*



E queste rassomiglianze, numerosissime nelle carte di quei tempi, fanno pensare involontariamente a " Il teatro alla moda „ del nostro Benedetto Marcello, il quale consigliava ironicamente ai maestri di conservare " Originali di opere, di serenate, etc., rubbando da quelli e da altri ancora... „.

Il ricco materiale che di lui rimane in edizioni an-

tiche (e sono importanti quelle degli anni 1689, 1695, 1696, fatte a Lipsia) ha fornito preziose risorse a pubblicazioni moderne, fra cui ricordo allo studioso quelle del Farrenc (una Toccata e sette Sonate nel " Trésor des Pianistes „), del Becker (" Clavier-Sonate „ nella Hausmusik citata), dell'Haslinger (Partita in *E dur*) e del Pauer (Suite in *E moll*, Sonata in *D dur*, Sonata in *B*). Tutte queste opere, mentre attestano la scienza ed il valore artistico dell'autore, sono tuttavia ancora lontane da quello stile romantico e sentimentale che apparirà nella *Sonata* di Emanuele Bach.

Accanto a lui per ordine di tempo, se non d'importanza, troviamo i nomi di Giorgio Böhm (1) e Giovanni Enrico Buttstedt (2). Il secondo di essi viene ricordato quale sostenitore del vecchio e bizzarro sistema dell'esacordo, erroneamente attribuito a Guido d'Arezzo. L'opera del Buttstedt, il cui titolo lunghissimo era preceduto da questa esplicita dichiarazione: " Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia aeterna „, apparve nel 1716, diretta contro Mattheson che nello scritto sull'Orchestra nuovamente dichiarata (Neueröffnetes Orchester) appoggiava potentemente la nuova solmisazione delle sette note musicali. Ed è strano il vedere un valente musicista, quale era il Buttstedt, propugnare il sistema irrazionale della mutazione guidoniana, che la sola " vetera consuetudo „ aveva potuto rendere tollerabile. Spiritosamente Mattheson rispondeva con " Ut, re, mi, fa, sol, la, todte (nicht tota) musica „ (3): e della pretesa apologia

(1) Nato nel 1661 a Goldbach, in Turingia, morto nel 1734 a Lunebourg.

(2) Nato a Bindersleben, presso Erfurt, il 25 aprile 1666, e quivi morto il 1° dicembre 1727.

(3) Giuoco di parole fra *todte* (morta) e *tota* (tutta). In altri termini: « Non *tutta* la musica, ma la musica *morta* in *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* ».

e del risveglio voluto dal Buttstedt null'altro rimase, fuorchè un nuovo esempio di quanto possa la tradizione anche sopra un forte intelletto.

In compenso possediamo alcuni saggi per la nostra tastiera, fra cui due *Sonate* (sempre nel senso di *Sonata* da camera o *Partita*, o *Suite*) vennero comprese nel fascicolo XII del " Trésor des Pianistes „.

Di Giorgio Böhm, organista a S. Giovanni in Lunebourg, era lodata la valentia d'esecuzione e la severità dei componimenti per organo e voci. Possediamo di lui per clavicembalo tre *Suites,* una *Ouverture* ed una *Fuga*, cui sembra si possa estendere il giudizio dato da Walther e Adlung, che collocavano i sui preludi d'organo fra i migliori dell'epoca. Saggi in edizioni moderne vennero pubblicati nelle raccolte di Gottschalg, Körner e Becker.

Riguardo alle opere per clavicembalo di Giovanni Enrico Buttstedt, allievo a quel Pachelbel che già vedemmo influenzato dalla scuola italiana, notiamo che la 3ª raccolta pubblicata nel 1713 col titolo *Musikalische Kunst und Vorrathskammer* comprende quattro *preludi* e *fughe,* un'Aria con undici variazioni e due pezzi per clavicembalo: i saggi poi che le edizioni moderne, sopra citate, hanno posto in dominio del pubblico, tra le reminiscenze organistiche tratto tratto lasciano apparire quella freschezza tutta pianistica, che ricorda il carattere della scuola italiana e francese.

E per la seconda volta il nome dei Bach torna a lumeggiare la storia di questo periodo, con un altro Giovanni Cristoforo (1), fratello maggiore di Sebastiano, e suo primo maestro al clavicordo. Organista a Ordruff, nel ducato di Sassonia-Coburgo-Gotha, aveva tenuto

(1) Nato a Eisenach nel 1671, morto nel 1701.

presso di sè il fratello minore, quando la morte del padre privava Sebastiano d'ogni appoggio: e Forkel narra la paziente gherminella del futuro colosso che, non ottenendo dal fratello suo le opere di Kerll, Froberger e Pachelbel, tanto celebrate, di nascosto ne involava i quaderni, alla luce della luna li tracopiava: ma, finito in sei mesi il lavoro, se lo vedeva da Gian Cristoforo nuovamente tolto. La miglior gloria sua sta, forse, nell'aver indirizzato all'arte il fratello: e la storia ne registra il nome a questo titolo, non senza elogiare la sua abilità di virtuoso.

Ora i nostri sguardi sono attratti da Giovanni Mattheson (1), tempra ardita e battagliera, ove Emerson avrebbe trovato la combattività elevata alla maggiore potenza. Scrittore, musicista, polemista appassionato ed esuberante, scrisse di cose svariate, quasi emulo a chi, fra noi, proponeva di trattare pubblicamente " de omni re scibili et de quibusdam aliis „. Lo vediamo organista a nove anni, cantore, esecutore di musica sull'arpa, sul basso di viola, sul violino, sul flauto ed oboè. Nel 1690 comincia i suoi studi letterari: ed è presto valente in filosofia e diritto, destro in parecchie lingue. Apprende frattanto con Brunmüller, Koerner e Praetorius la scienza musicale, si perfeziona nel canto col maestro di cappella Conradi: e, diciottenne appena, nel 1699 rappresenta sulle scene d'Amburgo la sua prima opera, dal titolo " Le Pleiadi „. Stretta amicizia con Händel, l'anno 1703 tenta con lui la via di Lubeck, per concorrere al posto del celebre Buxtehude: ed il concorso,

(1) Nato il 28 settembre 1681 ad Amburgo, e quivi morto il 17 aprile 1764. V. MEINARDUS L., *Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst*, 1870; SCHMIDT H., *Johann Mattheson: ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werken.* Breitkopf e Härtel, Lipsia, 1897.

come vedremo nella vita di Händel, riesce fortunato: ma, avendo Buxtehude dichiarato formalmente di essere pronto a cedere la carica al solo patto che il nuovo organista sposasse la sua figliuola, essi rifiutano, ed il concorso non ha seguito.

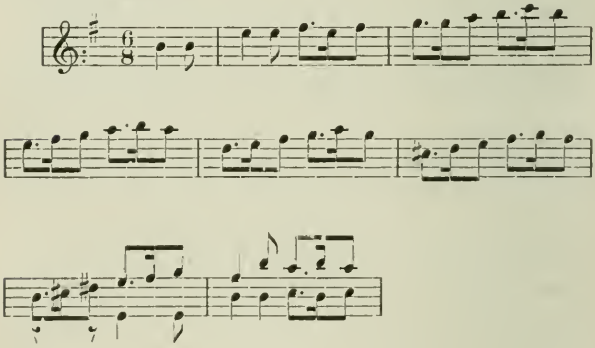
Ad ora ad ora organista, maestro di cappella, canonico al Duomo d'Amburgo, virtuoso di clavicembalo, e tiratore esperto di spada contro l'amico suo Händel, quest'uomo d'attività meravigliosa con conobbe l'ozio. Nel 1706 fu nominato segretario della Legazione inglese, ad Amburgo: e in tale carica morì, afflitto da quella sordità che doveva più tardi avvelenare l'esistenza di Beethowen, e che già dal primo decennio del settecento si era in lui manifestata.

Nel considerare l'opera sua artistica ci limiteremo alla produzione per musica ed, in questa, alla sola parte riservata alla tastiera a corda. In essa troviamo dodici *Sonate* per clavicembalo, edite ad Amsterdam nel 1708, su cui è d'uopo ricordare le osservazioni già fatte, per quanto concerne il titolo di *Sonata*; inoltre il " Monumento armonico „ (Londra, 1714) con dodici *Suites* per lo stesso strumento. Interessante poi per la storia della tastiera è " Il Linguaggio delle dita „ (in due parti: Amburgo 1735-37) che comprende *fughe* per il clavicembalo, e risente l'epoca Bachiana.

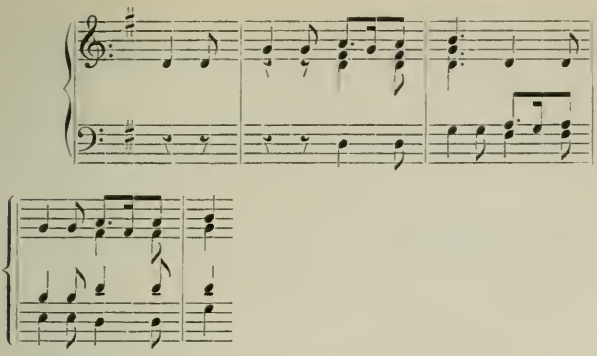
Nel *Trésor des Pianistes* del Farrenc (fascicolo 14) si trovano saggi interessantissimi di quest'autore che, sebbene assorbito dall'arte dello scrittore e dell'insegnante, in cui sta la maggiore sua gloria, tuttavia dà prova nella composizione di schietta inventiva, accostandosi, come notai, ai saggi migliori dell'epoca. Così una sua Giga, che chiude la *Suite* in *mi* minore secondo l'impianto tipico di questa composizione strumentale, nella forma fugata ha pregi non solo di fattura, ma ancora di chiarezza melodica: e nella natura movimentata del

tema s'informa allo stile ormai in uso, derivato dalle nuove risorse degli strumenti, più della voce atti a rapide figurazioni, e meno di essa, in ispecie nella tastiera profana, idonei a sostenere la risonanza dei larghi valori. Il tema assai sviluppato tende a proporre netto il disegno melodico, ritmando fortemente il 6/8 caratteristico di questo genere di danze (scritte anche in 12/8): quindi attacca un contrassoggetto libero, sotto cui efficacemente si riprende il soggetto stesso in forma di risposta tonale. E leggiadramente segue lo sviluppo, con disposizione di parti ottima per la risonanza dello stromento, leggermente modulando alla quinta del tono di *sol*, reggendo le entrate del tema stesso con armonie che, nella tenue risonanza del clavicembalo, dovevano lasciar brillare in luce più perspicua il soggetto trattato.

Allegro molto.

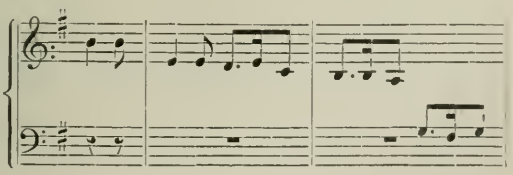


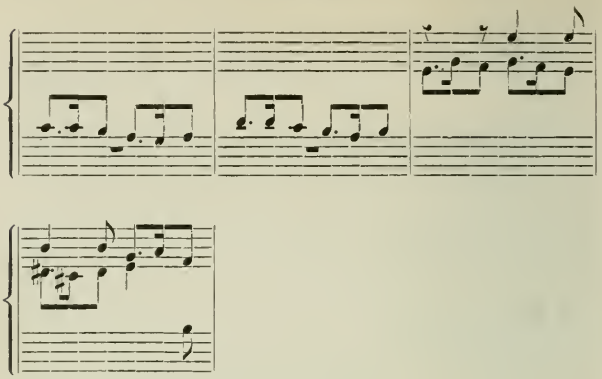
A rendere completo il ricordo delle forme dotte, che sempre attraggono quest'autore, non manca neppure un accenno di " stretto „ nella chiusa della prima parte, ove il tema trasportato in *sol* tenta riprendersi con entrate assai ravvicinate fra loro.



La chiusa poi di questa prima parte avviene sull'accordo di *si* maggiore dominante del tono d'impianto: e dopo il ritornello con una seconda parte si ridiscende al riposo finale in *mi* minore.

Quel concetto poi di unità alla cui ricerca abbiamo dedicato uno studio particolare, si impone ancora una volta nell'analisi di questa " Giga „ che il lettore potrà trovare anche nella nota raccolta del Ricordi " L'Arte antica e moderna „ (vol. 1°). Infatti, non solo la parte prima è tutto uno sviluppo liberamente fugato di un unico tema, ma ancora la seconda parte è costrutta con questo stesso soggetto invertito. Nella proposta iniziale esso tende ad innalzarsi: in questa invece, quasi per preludere alla sua caduta sul tono fondamentale ed al riposo che ne nascerà della intera composizione, si presenta discendente con quel sistema che già avvertimmo in Kuhnau e che tende a divenire regolare nei successori.





Certo la varietà e la ricchezza armonica che in Bach innamora è qui limitata, e lo scolasticismo ha ancora buon giuoco: tuttavia la snellezza delle forme in un seguace del passato non manca di interesse, e dimostra quanto i nuovi ideali potessero sull'ambiente saturo di arte e di vita.

Altri saggi si trovano anche nelle edizioni moderne del Pauer e del Litolff, dedicate all'arte del clavicembalo.

Bizzarro impasto di pedantismo scolastico e di libera forza innovatrice, ad ora ad ora grossolano nella polemica, nell'osservazione acuto, ingenuo nella pratica di mondo, con uguale serietà discute oggi le pretese esacordali di Buttstedt e domani una satira quasi anonima ove la musica era detta:

« Arte sol da puttana e da bardasse ».

Trattatista solido e profondo, detta un'opera quale il " Der Vollkommene Kapellmeister „, accettando del passato solo quel tanto che alla indagine critica resista: eppoi si preoccupa dei concerti sotterranei, che a Natale alcuni pretendevano aver inteso nelle montagne della Norvegia, o, cosa ancor più strana, si perde con tutta

serietà in disquisizioni " sul genere di musica che gli angeli eseguiscono in cielo „ (1). Più filosofo, forse, che artista, rivela talvolta nelle sue critiche un gusto assai discutibile: e le stesse creazioni musicali sembrano oscillare, come prima venne osservato, fra tendenze l'una coll'altra contradditorie; simile in ciò a quel settecento incipiente che, sorto fra le strettoie dell'assolutismo dogmatico, doveva condurre per avventuroso tramite a nuove e non prima sognate libertà popolari. All'inizio, nell'Europa universa, una politica fondata sull'intrigo, la tortura, i pugnali, delizia dei drammaturghi futuri: alla chiusa un'aurora lucente, scaldata dal sole di più umano costume. E gli spiriti, che in quel torno di tempo svolsero la loro energia vitale, fatalmente tramezzarono fra pietisti, mistici, gesuiti racchiusi in tenebrose conventicole, cui si opponevano trionfanti i mortali nemici della superstizione, i pionieri del crescente progresso che combatterono nei liberi pensatori d'Inghilterra, negli enciclopedisti di Francia, negli illuminati delle terre germaniche.

Lo studio su la produzione complessa, riccamente eclettica e numerosissima del Mattheson può gettare larga luce sul momento storico osservato. Siamo in periodo

---

(1) È però giustizia ricordare anzitutto l'ambiente (delle cui tendenze fa prova il decreto dell'Accademia di Berlino, più innanzi recato), e il raffronto con altri dottissimi trattatisti anche a noi più prossimi che, per esempio, con Padre Martini discuteranno con l'ugual serietà quistioni non meno bizantine. Così nel tomo I (Bologna, 1757) della *Storia della musica* il Martini tratta le vicende della musica dalla creazione d'Adamo sino al diluvio; consumando in seguito nove capitoli per condurci d'epoca in epoca attraverso tempi, su cui i documenti o mancano, o riescono di carattere incerto. Ciò valga a scusare le aberrazioni frequenti in scrittori dell'epoca.

relativamente a noi prossimo: eppure la cappa di piombo delle tradizioni scorse spadroneggia, la scienza confina coll'errore, spesso trionfa l'oscurantismo. Nella prima metà del settecento, cui la vita migliore del Mattheson appartiene, la Germania protestante gareggiava colla cattolica nelle superstizioni: ed a meglio spiegare le ricerche del nostro autore su temi, ora strani e inammissibili, valga un decreto dell'Accademia scientifica di Berlino, ove un presidente, conte di Stein, proclama: " Siccome è generale la tradizione che nell'elettorato e specialmente nelle adiacenze di Lebus, Lehnin e Vilsneck esistano tesori, alla cui ricerca vengono da Roma certi monaci, gesuiti e altri simili parassiti: così..... non si deve risparmiare fatica per scoprire quei tesori mediante la verga magica, le benedizioni e simili: al quale scopo..... saranno imprestati dai nostri archivi i libri di magia, quali lo *Speculum Salomonis*... „.

A tanta altezza di coltura, nel 1732, era l'Accademia Berlinese, fondata da Carlotta coll'aiuto di Leibnitz!

Di Mattheson parlammo come d'un prodigio di fecondità: ora, nel campo musicale, esso è emulato dal suo coetaneo Giorgio Filippo Telemann (1), cui spetta il merito particolare di essere stato il vero maestro di se stesso. Ebbe infatti i primi rudimenti di musica nella scuola di Magdeburgo; ma la coltura solidissima che addimostra nelle opere sue fu il prodotto essenziale dello studio diuturno ed amoroso sui migliori modelli dei contemporanei e del tempo passato.

Enorme risulta il materiale ch'egli lasciò, in gran copia manoscritto. La maggior parte riguarda opere per voci, per organo, per strumenti concertanti. Non man-

(1) Nato a Magdeburgo il 14 marzo 1681, morto a Amburgo il 25 giugno 1767.

cano tuttavia composizioni per tastiera a corde, quali i Cinquanta minuetti per clavicembalo ed altri strumenti, le *Fantasie* per clavicembalo, le *Sonate* per violino con basso continuo per clavicembalo, ed una quantità di altre composizioni, buon numero delle quali venne compreso nella raccolta per pianoforte del Pauer. Altri saggi si trovano nell'edizione curata dal Méreaux, nel " Trésor des Pianistes „ nelle raccolte minori: e tutti rivelano la prodigiosa facilità che ai suoi tempi rese il Telemann più noto dello stesso Bach, con cui tuttavia non può gareggiare per profondità di vedute e potenza di concezioni.

In questo studio, inteso a lumeggiare piuttosto l'indirizzo delle varie scuole ed i momenti caratteristici che non i singoli compositori, torna necessario sorvolare su questa produzione, che rispecchia in genere l'ambiente tracciato. Lo stesso si può dire di Cristoforo Graupner (1), maestro di cappella del landgravio di Darmstadt, e valente allievo di Schell, Kuhnau e Keiser. Lo stile di quest'ultimo venne in parte da lui seguito nei lavori operistici scritti per la scena d'Amburgo: e la minore severità di tal genere concorse probabilmente ad avviarlo verso quelle composizioni leggiere che appariscono nei Frutti mensili per clavicembalo „, raccolta di preludi, allemanne, correnti, sarabande, gighe scritte in istile facile e diteggiatura da principianti. Abbiamo ancora " Otto Suites per clavicembalo „, pubblicate a Darmstadt nel 1718: altre " Otto Suites di pezzi per clavicembalo „, apparvero nella stessa città, l'anno 1726: ci rinvengono infine " Le Quattro Stagioni „, concerto in quattro parti per clavicembalo (ibidem, 1733). Saggi

(1) Nato a Kirchberg, in Sassonia, nel gennaio 1683, morto a Darmstadt il 10 maggio 1760.

di queste composizioni furono dal Pauer racchiusi nella sua splendida raccolta, e rivelano il compositore facile, non privo talora di efficace eleganza.

Così la serie non interrotta di quelli, che con termine lato abbiamo chiamato precursori, ci ha condotto all'anno memorabile in cui due colossi aprono gli occhi alla luce. Haendel e Bach, i luminari maggiori dell'arte nostra in Germania, attraggono ora l'attenzione, additandoci il punto culminante nel periodo glorioso del clavicembalo. Di Haendel, operista e, per di più, vissuto in Inghilterra, risulta minore l'importanza nello studio che abbiamo intrapreso: tuttavia il nome di questo artista nobilissimo merita un cenno particolare.

*
* *

Nella storia dell'arte, come in quella di tutte le umane manifestazioni, passano tratto tratto alcuni spiriti privilegiati, cantando nelle tenebre una canzone ancora ignota, in cui sembrano risuonare gli sparsi ritornelli dell'epoca. Costoro hanno quasi inconsciamente interrogato gli echi d'ogni rione, hanno in sè raccolto lo spirito d'ogni singola borgata: e nell'inno che intonano si raccoglie la sintesi di quanto ciascuno aveva detto, o mormorato o presentito nei sogni rivelatori.

Corrono allora ad ascoltarli le generazioni dell'epoca, tentano scoprire nelle tenebre l'ignoto cantore; ma egli, come Faust sui picchi minacciosi del Brocken, cammina e cammina verso una meta agli altri oscura, cammina verso l'alba dell'avvenire: onde le masse lo perdono di vista, e solo coloro cui non fallisce la lena, dopo una corsa vertiginosa si svegliano nel sole d'un'èra novella.

Tale è Giorgio Federico Haendel che con Sebastiano Bach rappresenta le basi granitiche su cui verranno a svolgersi le creazioni meravigliose di Haydn, Mozart,

Beethowen. Bach denso, profondo, incommensurabile: Haendel chiaro, perspicuo; Bach complesso, sterminatamente ricco di potenzialità creatrice come la natura, ove ogni più semplice fenomeno suppone relazioni e rapporti infiniti: Haendel semplice, netto, intuibile come il fenomeno naturale, la cui vista solleva emozioni immediate e piacevoli. Il primo nato per le serene visioni dell'arte, meta e premio a se stessa: Haendel attratto dai clamori del mondo, le cui voci trovavano in lui risposta e appagamento. Grandi entrambi, glorie del loro tempo e delle epoche venture: siffattamente diversi, tuttavia, di genio, di prodotti e fortuna da eludere ogni possibile raffronto. Che se a misurare la vastità del genio meglio vale lo studio amoroso e paziente dei secoli, sarà pur d'uopo concedere la supremazia al colosso di Eisenach, i cui profondi lavori sembrano racchiudere tutto il moderno progresso.

Giorgio Federico Haendel (1) nacque in Halle (Sassonia) il 23 febbraio 1685. Il padre suo voleva avviarlo

---

(1) Oltre agli studii contenuti nelle antiche edizioni di MATTHESON, MAINWARING, HILLER, HAWKINS, di cui è cenno nei dizionarii di biografie musicali, v. BENNET J., *Haendel and Muffat* (*Musical Times*, marzo 1895); BRIQUEVILLE, *L'orgue de Haendel* (*Le Ménestrel*, N. 43, 1898); CHRYSANDER, *G. F. Haendel* (1858-1867: è lo studio maggiore, ma non completato); DAVID E., *G. F. Haendel, sa vie, ses travaux et son temps*, 1884; FŒRSTEMANN, *G. F. Haendel's Stammbaum*, 1844; GERVINUS, *Haendel and Shakespeare*, 1868; MATHEWS W. S. B., *The importance of Bach and Haendel in Music* (*A Monthly Magazine*, dicembre 1897); MÉREAUX A., *Histoire du clavecin* (Hengel et C.ie); RENDALL E. D., *The influence of Henry Purcell on Haendel* (*Musical Times*, maggio 1895); RUNCIMAN J. F., *Concerning Purcell, Haendel and Bach* (*Musical Record*, aprile 1900); SCHŒLCHER, *The life of Haendel*, 1857. — Nelle Riviste inglesi citate si rileva l'origine non sempre schiettamente personale di alcuni spunti haendeliani.

agli studi legali, ma un'inclinazione prepotente chiamava il giovane alla musica. Si esercitava egli, di nascosto dalla famiglia, sopra una vecchia spinetta: finchè un giorno il duca di Sassonia-Weissenfels, avendolo inteso ad improvvisare sull'organo, persuase il padre a lasciarlo percorrere la carriera del musicista.

Ecco adunque il piccolo Giorgio affidato alle cure di Zachau, organista della cattedrale in Halle. Studiava egli col bravo organista la tecnica musicale e la tecnica degli strumenti, studiava con amore infinito le opere dei più celebrati maestri dell'epoca: e resosi perito nell'arte sua, veniva dal padre inviato a Berlino, per acquistarvi più vasta coltura. Conobbe così il Bononcini e l'Ariosti, ampliò la cerchia delle sue relazioni: finchè nel 1703 lo troviamo ad Amburgo, ove in quell'epoca brillavano le produzioni migliori della scena tedesca. Mattheson, col quale strinse amicizia, ce lo presenta come secondo violino nell'orchestra dell'opera; mancato poi momentaneamente il direttore Reinhart Keiser, Haendel ardì prendere il suo posto quale direttore al clavicembalo in orchestra, con meraviglia dei compagni, che lo credevano privo di attitudini musicali. Nelle replicate audizioni l'arte profonda del Keiser, i cui lavori si venivano eseguendo, concorse probabilmente a sviluppare il gusto del giovane artista; prima di quel tempo, a detta del Mattheson, le sue cantate interminabili non brillavano per eccessiva bellezza armonica. Frattanto il nome suo favorevolmente si diffondeva tra gli organisti, e nell'agosto dello stesso anno era egli invitato con Mattheson a concorrere a Lubeck quale successore al valoroso Buxtehude, vecchio ormai e bramoso di quiete. Venne in quell'occasione scelto Haendel, ma non accettò i patti di Buxtehude, cui premeva dare in isposa al successore la figliuola: e preferì con l'amico ripartirsene per Amburgo, ove l'anno seguente succede la

nota questione con Mattheson, il duello e la nuova e più salda amicizia.

Era il 5 dicembre del 1704, e al teatro si rappresentava " Cleopatra „ di Mattheson. Le cose procedevano regolarmente, quando l'autore, che fino a quel punto agiva sotto le spoglie di " Antonio „, terminata la parte, volle riprendere il posto di direttore al cembalo. In tale occasione il carattere violento di Haendel non si smentisce. Dapprima oppone un diniego assoluto: poi, inaspritisi gli animi, si snudano sulla pubblica via le spade: ed un colpo di Mattheson sarebbe riuscito fatale, se un bottone non l'arrestava sul petto di Haendel.

L'episodio non ebbe seguito, e l'amicizia tornò a regnare fra i due artisti: vale esso soltanto a ricordare quella violenza di carattere che spingerà più tardi Haendel ad afferrare a mezza vita la famosa Cuzzoni, minacciandole un volo dalla finestra se più oltre si rifiutasse a cantare un'aria nell'opera del maestro.

Il bisogno del successo, l'insegnamento pratico del teatro, quell'intima natura turbolenta che caratterizzava il grande musicista lo guidavano alle scene: e l'8 gennaio 1705 Amburgo applaudiva la sua " Almira „, cui il 25 febbraio succedeva il " Nerone „. Era a quei tempi vivo il commercio intellettuale fra l'Italia e le nazioni europee: i musicisti italiani, come più volte notammo nel libro II, correvano le terre straniere, applauditi e largamente rimunerati: nè le glorie estere venivano meno apprezzate dai nostri signori, alle cui feste la musica cresceva lustro e gentile ornamento. Il melodramma in ispecie, sôrto in Italia, appassionava le genti: e la fama del giovane operista lo faceva invitare a Firenze, dove compose il " Rodrigo „, poi a Venezia, ove s'applaudì l' " Agrippina „, e l'autore si abbandonò con Corelli ad una delle solite violenze. Scontento dell'esecuzione dell'illustre violinista, Haendel gli strappava di

mano lo strumento, interpretando a modo proprio un dato passo: al che Corelli, con tutta dolcezza: " Ma, caro Sassone, rispondeva, questa musica è nello stile francese, di che poco io m'intendo „ (1).

Il soggiorno in Italia aveva contribuito a sviluppare la vena melodica, che nei primi saggi di Haendel mancava. Tornato in Germania, la cortese accoglienza dell'illustre abate Steffani, alla corte di Annover, lo trattenne in questa città, che doveva recarsi ad onore l'essere patria degli Schlegel e del grande Herschel. Amava lo Steffani gli artisti: e, musicista dottissimo, ma forse più amante dello splendore che la vita politica riversa su chi la coltiva, non era alieno dal cedere ad altri il posto di maestro presso la cappella dell'elettore, duca di Brunswich, a lui favorevolissimo. In breve, l'abate designò il giovane musicista quale suo successore: il duca di Brunswich, vedendo Haendel a tentennare, gli offerse ricco onorario, oltre ad un congedo per attuare il viaggio in Inghilterra che Haendel vagheggiava: e questi accettò, recandosi quindi a Londra, ove il suo " Rinaldo „ trionfò al teatro di Hay-Market, procurando all'impresario un cospicuo guadagno.

Questo successo trionfale, su cui i biografi riportano una spiritosa risposta di Haendel all'impresario fortunato, doveva decidere della vita avvenire di Haendel. La lotta, il frastuono e le crescenti emozioni della battaglia artistica lo affascinavano; nè il sogno della ricchezza trovava in lui un cuore insensibile. Nuovamente si assenta da Annover nel 1712 per recarsi a Londra, ove si trattiene accrescendo il prestigio suo con nuovi lavori: cosicchè l'elettore, che era salito al trono d'Inghilterra nel 1714 col nome di Giorgio I, finì per disgustarsi di quelle continue peregrinazioni, contrarie al

(1) V. Fétis: il fatto è ricordato dal Mattheson.

contratto patteggiato; e fu necessaria tutta la politica del maestro, non nuovo alle astuzie diplomatiche, per tornare in grazia all'antico signore ed al nuovo sovrano.

È d'uopo qui ricordare le condizioni speciali dell'ambiente inglese, per comprendere quanto esse riuscissero favorevoli alle arditezze del genio haendeliano. Malgrado le fiere e continue lotte dei due partiti politici, già sotto Anna Stuart nel 1706 i regni di Scozia e Inghilterra si erano fusi nella Gran Brettagna, accrescendo l'importanza di quella terra, che erasi mostrata favorevole allo sviluppo d'un'arte nazionale. Nella guerra tristissima per la successione di Spagna gli eserciti inglesi, sotto la guida del Marlborough, avevano trionfato a Ramillies, a Malplaquet, a Hochstedt, riverberando nuova gloria sulla nazione, la cui potenza commerciale si estendeva in grazia al monopolio del commercio col Portogallo (trattato di Methuem) e al possesso del banco di Terranova, fecondo di ricchezze per la pesca del merluzzo. Tanti sforzi, è vero, gravavano il bilancio, tanto che alla morte d'Anna il debito pubblico era salito a 1342 milioni di lire nostre: ma in compenso il trattato di Utrecht dava alla Gran Brettagna la chiave del Mediterraneo con Gibilterra, forniva nuovi cespiti di entrata con l'acquisto della baia d'Hudson, ricco centro di pelliccie: e fra questo benessere l'arte fioriva e la letteratura toccava l'apogeo.

Così da quel punto Haendel più non lascia l'Inghilterra: accarezzato e riverito, egli lavora con la invidiabile certezza di saper eseguite le opere sue. Per tre anni vive presso il duca di Durlington, entusiasmando l'uditorio sceltissimo con esecuzioni di organo o cembàlo: nel 1718 si reca a Cannons-Castle per aderire alle richieste del duca di Chandos; ed hanno principio allora quelle imprese teatrali, ove egli doveva profondere anima, operosità e danaro. Infatti, mentre si tro-

vava presso il duca, l'alta nobiltà inglese si costituiva in società per curare la rappresentazione di opere italiane al teatro di Hay-Market: il re stesso aveva appoggiato l'impresa. Haendel, il cui nome correva l'Inghilterra, fu incaricato della direzione tecnica di questa " Royal Academy of Music „; e col Senesino e la celebre cantatrice Durantasti fece rappresentare nell'inverno del 1720 il " Radamisto „, appositamente scritto per la nuova società. Il successo fu splendido: ma il carattere intollerante di Haendel cominciava a seminare dissapori, creando inimicizie e suscitando scissioni, che ebbero per risultato l'invito fatto a Bononcini ed Ariosti, i quali vennero aggregati alla società quali compositori. Il libretto di " Muzio Scevola „ fu diviso fra i tre maestri, col patto che a Bononcini spettasse musicare il primo atto, all'Ariosti il secondo, il terzo ad Haendel. Questi trionfò; ma la sfiducia dimostratagli col confronto accrebbe il suo malumore. L'orgoglio del Senesino, la chiamata di Faustina Bordoni, poi moglie dell'Hasse, le rivalità generate fra questa cantatrice e la Cuzzoni precipitarono le cose: finchè nel 1728 si sciolse la società e si chiuse il teatro, per cui Haendel aveva scritto, e vittoriosamente, dodici opere.

Caduta questa prima associazione, non cessava tuttavia il gusto per gli spettacoli: tantochè l'interesse per un lato, per l'altro la rivalità omai dichiarata fra Haendel e i partigiani del Senesino, spinsero questi ultimi a formare un nuovo comitato per l'apertura del teatro di " Lincoln's Inn Fields „. Non perciò Haendel si scoraggia; anzi, accordatosi con Heidegger, assai pratico organizzatore di spettacoli, per tre anni riapre con artisti italiani il teatro di Hay-Market, vi rappresenta nuove opere, vi crea gli oratorî Ester, Atalia, Debora; e spirato il termine del contratto triennale con Heidegger, riassume da solo l'impresa.

Mirabile in questo periodo è l'energia sviluppata da Haendel che, tra il sorgere di crescenti difficoltà e la guerra senza quartiere mossagli dalla concorrenza nemica, attende all'opera febbrile della composizione, accumulando lavori su lavori ove il genio largamente riluce. Certo la produzione finì col risentirsi di quella corsa sfrenata, onde le pagine anteriori al 1729 rivelano una superiorità, unicamente dovuta all'opera più paziente della lima: tuttavia la mole straordinaria di lavoro compiuto in mezzo a contingenze che avrebbero allentata la creazione del cervello più vigoroso, sta nelle sue linee imponenti a consacrare la potenza inventiva del musicista.

Nella lotta, i rivali trionfarono per l'acquisto del Farinelli, la cui arte, congiunta a quella del Senesino, decise del pubblico favore; ed Haendel, che nell'impresa aveva sciupato salute e ricchezze, si vide costretto a rinunziare al proprio teatro. La sua fibra trionfò tuttavia di questo nuovo dolore e della malattia, causata dal grave sciupìo di forze; tornò dopo breve riposo alla carica; ma il gusto del pubblico si era mutato, e nel 1739 gli ultimi tentativi fatti con " Deidamia e Idomeneo „ lo persuasero a mutar cammino.

Qui la grandezza di Haendel brilla in tutto il suo splendore. Dopo una vita vissuta sulle scene, ove era duopo rinunziare a quello stile severo che negli oratori trionfa, non riusciva facile cambiare sistema. È vero che il pubblico già aveva ammirato gli oratorî " Debora, Ester, Israele in Egitto, Atalia „: ma per la massa come per i migliori intelligenti, il nome del maestro era ancora e solidamente legato col teatro: onde ogni tentativo per aprire un nuovo ciclo di produzione e di gloria poteva sembrare pazzia. Orbene a questa impresa Haendel si accinse con la serena fiducia del genio.

Da oltre 25 anni aveva egli abbandonato quelle esecuzioni organistiche cui erano prima accorsi in S. Paolo i migliori buongustai: il pubblico, innamorato sempre dell'ultimo successo, aveva posto in dimenticanza le ore trascorse: eppure Haendel, sia per evitare le spese esteriori inerenti alla scena, sia per rinnovellarsi (come di questi ultimi anni, in altro campo, avvenne alla maggiore gloria nostra musicale vivente), sia infine per intimo bisogno dell'artista, si gettò fidente nel nuovo sentiero, creando in ventiquattro giorni il " Messia „, trionfando nel " Sansone „ e riconfermando in campo più duraturo la prima gloria acquistata.

D'allora in poi il favore del pubblico più non l'abbandona. Riconosciuto primo musicista d'Inghilterra, accarezzato da tutti, vede alle sue tornate del Covent-Garden accorrere una folla crescente. L'istituzione degli " Oratorî „ ad ogni anno si riprende con speciali concerti d'organo in essi intercalati, ove il grande organista si abbandona alla rara potenza creatrice. E di trionfo in trionfo giungiamo all'ultimo periodo ove la vista manca al maestro che, simile a S. Bach, malgrado le operazioni tentate diviene cieco. L'ultima partitura da lui scritta è quella dell' Oratorio " Jefte „, cominciato il 21 gennaio e compiuto il 27 luglio del 1751. Nel manoscritto si nota la crescente incertezza della scrittura: a piè di una tra le ultime pagine sta scritto: " Dolce come la vista al cieco „ (1). Commovente ricordo della tristezza che si librava sull'anima dell'artista!

L'energia invincibile che sempre l'aveva sorretto non gli mancò neppure in quest'ultima sciagura. Smith, figlio del suo copista, gli aveva più volte ispirato fiducia e

(1) Un triste raffronto l'abbiamo nel testamento desolato di Beethowen.

simpatia: ed egli decise valersi di lui, guidandolo a rimpiazzarlo nella direzione degli oratorî annuali. Abbiamo visto nella scuola inglese Smith continuare e chiudere la gloriosa impresa del maestro: con pietà figliale ne seguì i consigli, ne consolò gli ultimi giorni: finchè il 14 aprile 1759, dopo alcuni anni di vita calma e tranquilla, degno riposo delle fatiche durate, Giorgio Haendel si spegneva in Londra, ottenendo dall'intera città onori e sepoltura reali nella badia di Westminster.

Non ebbe famiglia, nè sembrò risentire l'influenza della donna, che troppo spesso intralcia il cammino agli artisti in questo volume esaminati. Le imprese teatrali rovinarono il ricco patrimonio acquistato: ma la seconda fase della sua vita musicale lo compensò ad usura con nuovi guadagni. Basti ricordare che il reddito annuo dei concerti teatrali saliva circa a duemila sterline, mentre l'opera di Bach era retribuita con poche centinaia di lire annuali, oltre a limitate prestazioni in natura. E qui, dappoichè il confronto mi guida ad evocare il grande organista di Eisenach, ricorderò il nesso che l'uno e l'altro avvince alle opere loro. Vedremo tra poco in Sebastiano Bach l'anima candida e buona, che di tutti modestamente giudica e tutti è pronto a favorire: e tale dolcezza di sentire si riscontra ancora nelle opere sue che, aride solo per chi rifiuta oltrepassarne la soglia, si manifestano allo studioso piene di una dolce malinconia, come lo sguardo gettato dal genio sul quadro infinito della umana sofferenza. Haendel per contro autoritario, insensibile ad ogni arte che non fosse la sua, rigido e noncurante di gioie famigliari, crea pagine grandi come il suo intelletto, affascinanti come l'eloquio di chì sa trovare e svolgere concetti elevati, riccamente eleganti: ma la grandezza non ci commuove, perchè di rado si decide a fraternizzare con noi: il fascino si arresta per lo più alla meraviglia destata: l'eleganza non

suscita quell'intimo compiacimento che finirebbe col mutarla in grazia suggestiva.

Ciò, ben inteso, per le opere destinate al clavicembalo, su cui la grandiosità non trovava il giuoco migliore: che se finalmente si ammettesse, come alcuni vorrebbero, che Haendel preparasse a parte i cori, i preludî, i pezzi fugati, catalogandoli in apposite raccolte donde li traeva per innestarli a volta a volta negli oratorî, sarebbe questa una prova di quella decoratività che talora sembra svilupparsi dai suoi sapienti edifizi sonori (1). La maestà, la nobiltà, la grandezza sono doti costanti in Haendel: una certa chiarezza, che egli derivò in parte dall'influenza dei modelli inglesi in genere e di Purcell in ispecie, lo rende assai più intelligibile al profano che non il severo Bach; tuttavia troppo spesso egli si compiace dell'esteriorità, trascurando quel lato profondo della concezione che ci rivela nell'ente sonoro l'interprete di aspirazioni universali (2).

Osservava il Méreaux che Sebastiano Bach è per eccellenza l'inventore, ed Haendel, col dono d'una potenza persuasiva irresistibile, il volgarizzatore: ora la cosa è tanto più accettabile se badiamo alla ricchezza di Bach, che tutto trae dal proprio patrimonio, e alla furberia di Haendel, che spesso con frammenti di musica altrui innalza castelli superbi. Non potendo estendere questo studio sulle opere della tastiera, mi limito a ricordare il fatto, rinviando il lettore agli studî citati nella bibliografia su questo grande, donde appare che dalla stessa scuola inglese anteriore Haendel scelse

(1) Così la pensava Mendelssohn, se crediamo ai « Ricordi di Ferdinando Hiller » su questo autore.

(2) V. a questo riguardo L. A. Villanis, *Musica vera e musica decorativa* (*Rivista novissima*, Napoli, agosto 1899).

gemme per abbellire le nuove sue creazioni. Del resto, la rapidità somma di fattura per un lato, per l'altro la superba originalità di sviluppo giustificano queste apparenti appropriazioni, e ne riducono il ricordo a semplice curiosità: essendo la vena melodica di Haendel tale, da renderlo indipendente e indifferente ai tesori altrui, che forse per solo gioco ingannatore di memoria riapparivano nelle opere sue.

Ciò che s'è detto del carattere generale cui l'opera haendeliana s'impronta, può servire di guida negli apprezzamenti sul suo stile pianistico. La grandezza che in essa impera, conduce ad una certa larghezza nei tempi, a quel regolare e dignitoso procedere del periodo, ove ogni squilibrio passionale guasterebbe la signorile andatura. Larghe sonorità sembrano qui convenevoli, come a chi scande un grandioso momento oratorio: gli abbellimenti stessi, che in Haendel non sono eccessivi, si uniranno alla pura linea melodica senza turbarne il ritmico incesso. Del resto, le opere di questo grande sono siffattamente diffuse, che per lui, come per Bach, riesce sufficiente la semplice notizia.

Senza occuparci delle pagine strumentali, ove spesso è data parte all'organo e al clavicembalo, ricorderò che le opere per questi soli strumenti comprendono: 1° Lezioni (pezzi) per clavicembalo; 2° Tre " Suites „, contenenti pezzi caratteristici e fughe per lo stesso strumento; 3° Sei " Fughe „ per clavicembalo; 4° Diciotto concerti per organo, di cui sei per clavicembalo od organo, *ad libitum*. Questo materiale, per tutt'altri ricchissimo, è povera cosa in confronto dei tesori profusi negli " Oratorî „ da quel grande, che nella terra e nel secolo di Hume e Berkeley, di Pope e Sterne, di Halley e Bolingbrok, senza rinunziare alle usanze e alla lingua sua nazionale, trionfava delle tendenze inglesi e creava tradizione durevole.

Le edizioni moderne, numerosissime, rendono facile la conoscenza delle opere sue. Fin dal 1856, sotto la direzione del Chrysander, la Società Haendel (" Haendel Gesellschaft „) iniziò la pubblicazione completa de' suoi scritti musicali a Lipsia, presso Breitkopf e Härtel: un catalogo accurato è poi compreso nell'opera citata del Prosniz, dal titolo " Handbuch der Clavier-literatur „.

§ V.

SEBASTIANO BACH (1).

Sul finire del precedente paragrafo ci siamo indugiati in un ricco giardino, ove l'enorme distesa di terreno spariva sotto un cumulo di bellezze che l'arte umana aveva insieme raccolte. Quivi erano fontane artificiali e splendide aiuole di fiori, statue e palazzi, dame belle e gentili: le canzoni più dolci, le più insinuanti melodie accarezzavano lo spirito: e fra tanta magnificenza l'arte di Haendel imperava. Ora, per contro, i nostri passi ci guidano in una profonda valle infinita, sul cui orizzonte

---

(1) Spitta Ph., *Johann Sebastian Bach.* Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1873-1880. Opera esauriente in materia.

Per cenni minori cfr. Cart W., *Études sur J. S. Bach.* Parigi, Fischbacher, 1899; Ehrlich H., *Die Ornamentik in J. S. Bach's Klavierwerken.* Berlino, 1898; David E., *La vie et les œuvres de J. S. Bach.* Parigi, 1885; Forkel J. N., *Vie, talents et travaux de J. S. Bach* (trad. F. Grenier). Parigi, Baur, 1874; F. G. T., *Bach's Music in England* (*Musical Times*, settembre-dicembre 1896); Fierens-Gevært, *Bach et Hændel* (*Guide musical*, N. 19-20, 1896); Mathews W. S. B., *The importance of Bach and Hændel in Music* (*Monthly Magazine*, dicembre 1897); Méreaux A., *Histoire du Clavecin*, cit.; Reissmann, *J. S. Bach, sein Leben und seine Werke.* Berlino, 1881; Saint-Saëns C., *Les nuances dans la musique de Bach* (*Guide musical*, N°s 22, 23, 24, 1896); Seiffert M., *Geschichte der Klaviermusik.* Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1899 (Segue la pubblicazione).

torreggiano picchi superbi nel pennacchio di nubi e nel mantello di candida neve. Crescono all'intorno alberi secolari, scrosciano limpide cascate purissime, cantano i venti: e una pace infinita sembra alitare sul quadro, e il profumo dei prati, come incenso saliente al creatore, suscita nell'anima una religiosità profonda e prima sconosciuta. In queste bellezze, naturalmente raccolte, parla a noi lo spirito delle cose: dove l'opera dell'uomo artifiziosa meno sembra rivelarsi, quivi lo spirito intuisce la presenza d'Iddio.

Un chiaro scrittore del settecento, il cui nome vive legato alle " Armonie „ ed agli " Studî della natura „, in un parallelo tra Voltaire e J. J. Rousseau delineava quelle profonde differenze che staccano la genialità brillante dal genio profondo e largamente innovatore (1). Ora, i punti capitali di questo confronto mi tornano al pensiero quando medito sulla distanza di vita, di onori e fortuna che intercede fra Haendel e la figura pensosa di Sebastiano Bach. " Il primo, leggero sempre e facile nel suo stile, fa fiorire le grazie sui più astratti argomenti: ma il secondo trae pensieri profondi dai soggetti più semplici..... La conversazione di Voltaire (e si potrebbe dire lo stesso della creazione haendeliana) era tanto più brillante quanto più numeroso fosse il numero degli ascoltatori: invece J. J. Rousseau era taciturno: lavorava a fatica..... (2). La riputazione di questi due

(1) Bernardin de Saint-Pierre, *Œuvres posthumes: Parallèle de Voltaire et de J. J. Rousseau.* Non a lui, ma all'abate di Saint-Pierre alludeva il Rousseau quando menzionava: « Un célèbre auteur de ce siècle, dont les livres sont pleins de grands projets et de petites vues » (V. *Émile*, livre III).

(2) Ed anche il ms. autografo dell'« Arte della Fuga » di Bach, nella libreria imperiale di Berlino, presenta sul finire segni di scrittura tormentati, financo di cancellature.

grandi è universale, e rassomiglia all'ingegno loro: quella di Voltaire è più estesa, quella di Rousseau più profonda..... Infine, non furono meno opposti nelle sorti di fortuna: il primo, ricchissimo, il secondo, obbligato a lavorare per vivere, con la triste prospettiva del vedere ad ogni giorno diminuire le sue risorse: ed alla stessa epoca tutti e due finirono la vita... „.

" Mutatis mutandis „ e volendo popolarizzare con una certa approssimazione un concetto, il paragone del Saint-Pierre riesce in parte per noi ammissibile: tanto più che il carattere dell'uomo, in Haendel turbolento e vivace, in Bach sereno e tranquillo, rispecchia ancora parte di quell'antagonismo che spinse per un lato Voltaire a dire tutto il male del Rousseau: per l'altro il grande ginevrino a sborsare due luigi, egli poverissimo, per la statua del suo detrattore (1).

Ed è bella e simpatica la figura di questo genio della musica, credente in Dio come l'autore di *Emilio,* lavoratore instancabile, contento del povero stato in cui viveva, poco o nulla curante del fasto e delle esteriori apparenze. A quel modo che nelle successive genera-

(1) Nelle frequenti citazioni sugli Enciclopedisti, la cui conoscenza è indispensabile per penetrare l'ambiente estetico da essi creato e imposto al gusto francese, non vorrei essere frainteso sul giudizio etico, che la loro mancanza di carattere rende assai poco benevolo. Basterà dare un'occhiata all'opera di GASTON MAUGRAS su le *Querelles de Philosophes* (Paris, Calmann Lévy, 1886), quando non si voglia tener presenti le opere originali degli autori, per comprendere con quanta giustizia ripetesse M. F. BRUNETIÈRE nella *Revue des Deux Mondes*: « Ce sont en général, à l'exception de Buffon et de Montesquieu, d'assez laids personnages que nos grands hommes du XVIIIe siècle, un d'Alembert, un Grimm, un Diderot, et, par-dessus tous les autres, les deux plus grands: Voltaire et Jean-Jacques, deux « puissans dieux » et deux vilains sires ».

zioni le specie talora si affinano, giungendo per selezione fortunata a eccellenti prodotti, così la lunga dinastia dei Bach costituisce la premessa di questo genio mirabile. Attraverso alle carte dell'epoca, amorosamente ricercate, si trovarono larghe tracce di tale casato, anteriori alla seconda metà del cinquecento, cui Veit Bach ci conduce: tuttavia, anche prendendo col Forkel le mosse da questo solo antenato, è mirabile il vedere quanta vita musicale si svolgesse nella famiglia, prima di giungere al grande Sebastiano.

Ciò torna meno sorprendente in una terra e in un'epoca, ove la Riforma dominava sovrana e la grande figura di Lutero imperava. Studiando l'ambiente, abbiamo veduto quanta parte da questo riformatore fosse data alla musica: ed il vecchio Veit Bach, la cui esistenza ci conduce fino al 1619, tra le cure del suo mestiere di panettiere e mugnaio non trascurava quest'arte, accompagnando i suoi canti sul *cythringen* (strumento a pizzico) ed insegnandoli ai figli. Dall'Ungheria, ove egli prima abitava, le guerre di religione l'avevano spinto a cercare riposo nella sua terra natale di Wechmar, presso Gotha, in Turingia: e mentre sotto Rodolfo II le vicende dell'Ungheria si volgevano nemiche al luteranesimo, egli, esule volontario per salvaguardare la propria libertà di coscienza, continuava nel villaggio nativo le tradizioni, cui la famiglia doveva immortalare con esempio imperituro.

Venne osservato, e con ragione, che queste persecuzioni contribuirono a sviluppare l'austera severità da cui l'arte bachiana sarà caratterizzata. La musica, veicolo diretto della umana emozione, su questa s'impronta: e là dove raggiunge la perfezione artistica, quivi con verità assoluta scande l'intimo poema che nel cuore dell'artista si svolge. Ora quei lunghi periodi di oppressione lasciarono traccia profonda nelle memorie dei

Bach: onde anche attraverso alle nuove condizioni di vita le trascorse vicende trasparivano nelle opere del maggiore organista.

Sui primordi del seicento, tre nipoti di Veit Bach, discendenti dal figlio suo Hans Bach, sono ricordati come musicisti, e con lode vivissima; tanto che il conte di Schwarzburg-Arnstadt li fa inviare in Italia a studiarvi l'arte dei nostri grandi, allora in fiore. Alla quarta generazione Giovanni Cristoforo, Giovanni Michele e Giovanni Bernardo hanno lode maggiore; ed il primo non si perita di adoperare arditezze, quali la sesta eccedente, o di sviluppare cori a ventidue parti obbligate; mentre gli altri eccellono per composizioni sacre e per scienza organistica. Da quel punto le principali cantorie e gl'incarichi d'organo, in Turingia, sono per massima parte occupati dai Bach. Amanti del lavoro, tranquilli e frugali, innamorati dell'arte loro e legati alla terra che costituiva la nuova patria, vivevano oscuri ai più, lieti della serena esistenza: ed ogni anno si raccoglievano, ora a Erfurd, ora ad Arnstadt, ora ad Eisenach: e tale era lo sviluppo e la coltura musicale di questa famiglia, che i convenuti superavano talvolta il centinaio. Così lo spirito musicale venivasi affinando, la tradizione guidava le attività allo studio amoroso e severo: e quando Giovanni Sebastiano nasceva, un ambiente saturo di arte ne nutriva le forze, come il lungo e paziente mormorìo dei rigagnoli prepara il solenne muggito e suggestivo della immensa cascata.

*
* *

Ad Eisenach, sul cui nome Cristiano Francesco Paullinus costruiva un anagramma musicale (1), nacque Giovanni Sebastiano Bach il 21 marzo 1685 da Ambrogio, maestro di corte. Giovanissimo ancora, nel 1695 perdeva il padre; e, morta da tempo la mamma sua, rimaneva affidato alle cure d'un fratello maggiore, organista a Ordruff, presso cui apprese i rudimenti del clavicordo, e cominciò di nascosto a tracopiare opere di Froberger, Kerll, Fischer, Buxtehude e degli altri grandi, su cui già c'intrattenemmo. Fiorivano questi studî in Germania, ove alcune città si elevavano a veri santuarî musicali: fra esse, Amburgo eccelleva per i concerti del Keiser e del Reinken, ove i più valenti accorrevano. E il giovane Sebastiano, cui la perdita del fratello aveva obbligato a cercare un posto di cantore nella città di Luneburg, spesso si spingeva " pedibus calcantibus „ fino ad Amburgo, perfezionando con le ottime audizioni quel gusto che già si manifestava squisito.

Frattanto coll'età la voce mutava, nè più riusciva a cantare da soprano nel coro del ginnasio San Michele, ove guadagnava da vivere. Comincia allora per lui un nuovo periodo di vita randagia, ove lo troviamo a Weimar (1703) come violinista nell'orchestra di corte, ad Arnstadt (1704) come organista: ed in questa città, in possesso d'uno strumento adatto, s'apre quel periodo

(1) Negli « *Annales Isenacenses* » (Francofurti ad Moenum, 1698) egli dice a proposito di Eisenach: « Claruit semper urbs nostra musica. Et quid est *Isenacum*, . . . quam *in musica*, vel *Isnacum, canimus?* ».

di studio indefesso e tenace i cui frutti dovranno meravigliare i musicisti dell'avvenire. L'analisi delle opere migliori era da lui alternata con le audizioni di quei grandi, cui poteva giungere nelle scappate dalla sua chiesa: ed è nota l'accusa mossagli dai superiori di Arnstadt per un'assenza di tre mesi, durante i quali a Lubeck egli seguiva le esecuzioni organistiche di Buxtehude, mentre il permesso rilasciatogli si limitava a quattro settimane.

Da Arnstadt, senza troppi rimpianti, passa alla carica d'organista in Mülhausen (1707): e il nome già chiaro e lo splendore d'una esecuzione sull'organo di Weimar, in una delle sue tornate, lo fanno dal duca di Sassonia-Weimar chiamare a questa città come organista di corte. Quando si pensi alla vita misera da lui condotta per l'innanzi, fra le grette aspirazioni d'un clero, spesso in urto con la sua bramosia di riforme, e nel desiderio incessante di studî, cui le necessità del servizio spesso contraddicevano, si comprenderà il nuovo slancio che l'animava recandosi finalmente in una città e presso una corte amante dell'arte vera. Nota il Forkel che in questo periodo vennero probabilmente gettate le basi delle sue grandi composizioni per organo: e quando nel 1717 la corte lo nominava direttore dei concerti, nuova occasione si offriva all'artista di lavorare, perfezionando coll'audizione il risultato della ricerca indefessa. A questo periodo si connette l'episodio del famoso certame fra Bach e Marchand, organista di cui ci occupammo nello studio sulla scuola francese (1): ed il fatto, anche ridotto alle più semplici proporzioni, dovette contribuire non poco all'incremento della fama in cui gradatamente saliva il giovane organista. Nella classificazione tentata

(1) V. libro III, § VI, pag. 299 e segg.

sul genio produttivo di Sebastiano Bach, questo periodo di soggiorno a Weimar, dal 1708 al 1717, costituisce la prima epoca ove il genio attende alla preparazione. La produzione è già purissima: tuttavia apparisce lo studio, la ricerca amorosa di più alti ideali, l'allenamento alla corsa prodigiosa che sta per iniziarsi. E questa s'inizia nel 1720, col nuovo grado conferitogli alla corte di Anhalt Coëthen, ove il principe Leopoldo lo chiama col titolo di maestro di cappella. Sebastiano Bach lascia Weimar, trova pace e comodi maggiori nella nuova carica: abbandonandosi alla composizione con tutta la potenza d'una virilità perfetta.

Alla morte di Kuhnau (1722) sale egli a direttore di musica e cantore nella scuola di S. Tommaso in Lipsia, ove, in una terza epoca di produzione, lo troviamo intento allo studio ed alle meditazioni dell'arte sino agli ultimi giorni della sua vita. Il nome del grande organista si dilata pel mondo, la fantasia delle genti crea intorno alla sua vita modestissima l'aureola del mito: i grandi lo invitano: ed egli, chino su quelle carte ove il genio divinava tutto un progresso futuro, vive ritirato a Lipsia, solo allontanandosi nel 1747, dietro reiterate preghiere del figlio C. F. Emanuele, per farsi sentire da Federico II di Prussia che lo richiedeva. I clavicembali perfezionati dal Silbermann, che il re prediligeva, gli organi migliori della città furono provati da Bach con improvvisazioni che sbalordivano i dotti: e di questo trionfo ottenuto a Potsdam rimane ricordo nell'opera " Thematis Regii elaborationes canonicae „, comprendente cinque parti, dallo sviluppo più vario, sopra un tema dato da re Federico.

Senonchè il lavoro indefesso, le fatiche, la mancanza di veri agi avevano minato al vecchio organista la salute fortissima. La vista, già stanca, cominciò dopo quel viaggio a peggiorare: le operazioni tentate ebbero per

risultato finale una cecità completa; e il 28 luglio 1750, apprezzato per i saggi delle esecuzioni, sconosciuto dai più nell'immenso valore dell'opera sua musicale, moriva, senz'altro ricordo del suo decesso all'infuori di quello risultante dai registri di San Giovanni, in Lipsia, ove si legge: " Un uomo, in età di 67 anni, detto Giovanni Sebastiano Bach, direttore di musica e cantore della scuola di San Tommaso, è stato portato in un feretro al cimitero „.

Due volte egli si era sposato: otto figli di primo letto, tredici del secondo formavano la numerosa famiglia ch'egli tentò educare, guidando alcuni a gloriosa meta. E attraverso alla più stretta economia, comprovata da lettere esistenti, e con uno spirito d'ordine che ritroveremo in Haydn, rigando spesso la sua carta di musica per economizzare sulla spesa, studiando a fondo la costruzione organistica, inventando strumenti quali il liuto-clavicordo e la viola-pomposa, incidendo spesso sul rame, e con arte, i proprî lavori, creava opere colossali per puro suo godimento, riponendole appena scritte senza curarne l'esecuzione; come il limpido corso d'acqua che pel naturale declivio volge pepite d'oro, alla cui ricerca tosto o tardi volano le crescenti generazioni.

L'immenso ciclo delle opere lasciate sfugge, per massima parte, alla nostra disamina, dovendoci noi limitare alle creazioni per clavicordo e clavicembalo: ma anche tra queste è tanta la ricchezza, che niuno fra i più modesti lettori oserebbe confessare di non averne conosciuta qualcuna. Nello stendere questo studio mi sono proposto di guidare alla conoscenza, sia pure elementare, degli autori che, eccellendo nell'arte, meno sembrino apprezzati. Ora, per fortuna, la critica ha reso tale giustizia alla grandezza bachiana, da popolarizzare la sua gloria e arricchire la storia e l'estetica di belle e poderose pubblicazioni su tale argomento. Poco ri-

mane quindi a dire su questo grande come virtuoso del clavicembalo: e le sue opere, e il " Clavicembalo ben temperato „ parlano per lui assai meglio d'ogni possibile argomentazione letteraria. La diteggiatura imperfetta ora si depura: il passaggio del pollice sotto le altre dita, la *sostituzione,* detta per l'appunto diteggiatura bachiana, divengono regola: e nel " Saggio sul vero modo di suonare il pianoforte „ C. F. Emanuele Bach lascia preziosi ricordi, che permettono di apprezzare la grandezza dell'innovatore. Forkel, tentando commentare un'osservazione contenuta in quell'opera, descrive la posizione che la mano di Bach avrebbe assunto sulla tastiera, curvando le cinque dita all'ingiù per modo da farle cadere perpendicolarmente sul tasto che esse accarezzavano, premevano, senza vanamente percuoterlo con effetto slegato. Così si otteneva " un formidabile *legato* „, secondo l'espressione del Grenier, e la meccanica del pianista raggiungeva la perfezione ideale, potendo colorire — per quanto il clavicordo lo permetteva — le singole parti cantanti dell'armonia, e guidare l'uditorio a penetrarne l'intima vita. Infine la perfezione della sua tecnica pianistica è ancora provata dal fatto che le fughe a tre e quattro parti contenute nel " wohltemperirte Clavier „ conservano intatto il numero delle voci reali cantanti, per quanto intralciata ne riesca la digitazione. Il che pure nelle opere dei grandi raramente si trova.

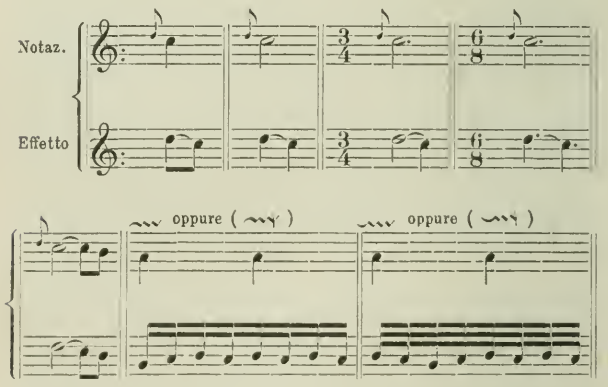
Alla stessa epoca all'incirca, cioè verso il 1716, Couperin in Francia insegnava l'uso e il passaggio del pollice: tuttavia è d'uopo notare la maggiore larghezza data da Bach all'innovazione, quale si rileva nel confronto fra la diteggiatura bachiana riportata da Carlo Filippo Emanuele nell'" Arte di suonare il clavicembalo „ (1) e quella consegnata da Couperin nell'opera

(1) « Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen » (1753-

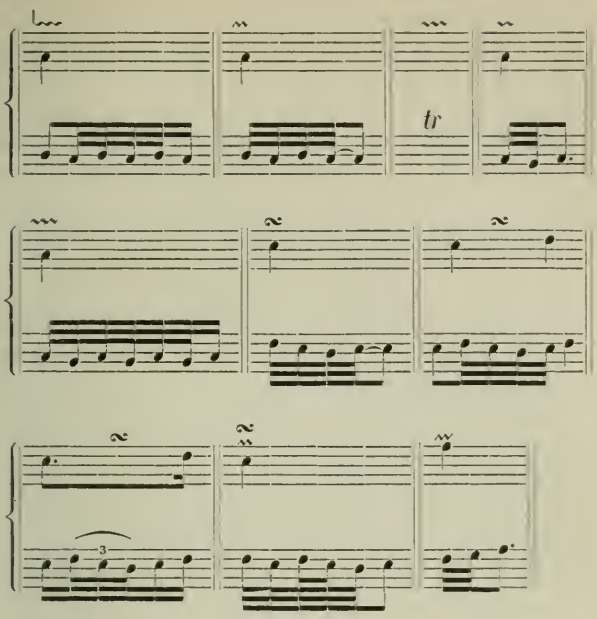
sua. Che se poi si ha riguardo alla reale difficoltà che l'esecuzione delle pagine bachiane presenta tuttora al pianista, e si pensa che esse venivano dall'autore eseguite con moto rapido, affine di celare la povera risonanza del clavicordo, cresce allora la meraviglia, e meglio si comprende il posto a lui assegnato in questa rassegna di virtuosi. A quel modo che i rapidi e spesso vertiginosi incrocii di mano sembrano quasi prerogativa del nostro Domenico Scarlatti, così l'arte espressiva, ottenuta col mezzo di graduali intrecci armonici senza cadere nelle meticolosità couperiniane, brilla di pura luce nel grande Sebastiano. E su questo punto va richiamata l'attenzione del lettore, perchè esso si connette con quanto tentai dedurre dalle considerazioni svolte nel paragrafo III. In esso abbiamo veduto che la fuga rappresenta un dramma passionale altissimo, rispecchiante una serie di momenti psicologici coordinati in seguito ad una prima emozione; ora questo grande che nell'arte della fuga eccelle, e liberamente la tratta emancipandosi dalle strettoie del vecchio contrappunto a voci, per giudizio di chiari musicisti richiede per l'appunto una interpretazione passionale, assai lontana dal freddo e compassato procedere cui molti hanno tentato abituarci. Che egli ciò bramasse risulta dalle preferenze accordate al clavicordo, più suscettibile d'espressione, e dall'insegnamento successivo del figlio Emanuele: che la passionalità cantasse nell'anima sua, emerge da molti temi, consegnati nello stesso " Clavicembalo ben temperato „: donde, a mio avviso, sorge nuova conferma alle considerazioni svolte nello studio sull'unità nella composizione, e acquistano attendibilità le induzioni avanzate.

1762): è ancora il più prezioso aiuto per la conoscenza dell'arte nostra, nel passato, e l'uso degli abbellimenti.

Secondo una tradizione da molti accettata, Bach scriveva le opere per clavicembalo senza mai valersi dello strumento; il che concorrerebbe a spiegare l'originalità meravigliosa che l'una dall'altra le distingue, accoppiando la più spiccata individualità ad un raro eclettismo. Infatti, quella che si potrebbe dire " la mnemonica della digitazione „ troppo spesso suggerisce al pianista formole divenute pel lungo uso abituali: mentre la creazione libera, quando venga retta da vero genio inventivo, escogita sempre nuove e crescenti combinazioni, sprigionando quasi da altrettante faccette le gradazioni innumerevoli d'un'unica luce. Fors'anche questa completa indipendenza dal fascino suggestivo della tastiera concorse alla parsimonia di ornamenti in lui notevole: di cui riporto le formole che con intendimento più civettuolo l'arte couperiniana così largamente accarezzava (1).



(1) La brevità dell'opera non consente lo sviluppo e la discussione delle leggi, che a questi ornamenti presiedono. V. a questo riguardo H. Ehrlich, *Die Ornamentik in J. S. Bach's Klavierwerken*. Berlino, Steingräber, 1898. — La tabella riportata è tolta dall'edizione Steingräber, a cura di H. Bischoff.



La produzione generale di Bach ci lascia tale cumulo di opere, che il solo numero desta riverente stupore. Scritte per intimo bisogno dell'artista, erano da lui riposte appena finite, e dai più s'ignoravano. Il tempo, questo gran giustiziere delle umane vicende, le ha risuscitate: una società fondata nel 1850 si propose la ristampa di tutte le opere bachiane, cui già Forkel e Schicht avevano in piccola parte divulgato con le stampe di Kühnel, a Lipsia; e Naegeli continuava questa risurrezione a Zurigo, Czerny con altri la completava presso il Peters, sino a che per diverse vie giungevano quei capolavori in possesso del pubblico. Limitandoci sempre alle sole opere per clavicembalo, cui il Méreaux dedica uno studio amoroso e proficuo al pianista, ricorderemo

" Il Clavicembalo ben temperato „ (parte I e II), " L'arte della fuga a quattro parti „ (1), Fantasie, una fuga, quattro sonate, quattro duetti: sei esercizî: Concerto in stile italiano; *ouverture* nello stile francese; Aria con trenta variazioni; sei preludî, fughe a due parti, quindici invenzioni a due parti, quindici invenzioni a tre parti, sei *suites* francesi; sei *Suites* inglesi; Toccate, quattro preludî, tre fantasie, otto fughe, frammenti di una *suite*; sei sonate per clavicembalo e violino; Concerto per tre clavicembali con quartetto; Concerto in *do maggiore* per due clavicembali con quartetto; Concerto in *do minore* id. id.; Concerto in *do maggiore* id. id.; sei concerti di Vivaldi ridotti per clavicembalo; Concerto in *fa maggiore* per clavicembalo e due flauti concertanti, con quartetto; Concerto in " sol minore „ per clavicembalo con quartetto.

A queste opere si vengono grado grado aggiungendo i Concerti in " la minore „, in " re minore „, in " sol minore „ per clavicembalo e quartetto; un Concerto in " re maggiore „ per tre clavicembali; altri Concerti in " re maggiore „ per clavicembalo e quartetto; tre Trio per clavicembalo e violino o flauto e basso; un Concerto per clavicembalo, flauto e violino concertante, con quartetto.

Tutte sono importanti, come quelle che rivelano il trapasso trionfale da un'êra tramontata a moderni ideali: ed in esse attingevano a larga mano quei grandi virtuosi, il cui nome con Haydn e Mozart, con Clementi e Cramer, o, in epoca man mano più recente, con Mendelssohn e Schumann immortalava l'arte della tastiera.

(1) Su quest'opera un bellissimo studio di S. Jadassohn fu pubblicato nella *Rivista Musicale Italiana*, anno II, fascicolo II.

§ VI.

I SUCCESSORI

Profonde mutazioni politiche si sono in questo frattempo maturate nella Germania, ove la crescente popolazione e il lavorìo fecondo preparano una imminente egemonìa intellettuale. Vienna, sede del Consiglio dell'Impero: Francoforte sul Meno, consacrata dall'elezione dell'imperatore: Ratisbona, ove la Dieta risiede, costituiscono gli ultimi simulacri d'un impero man mano declinante.

Tuttavia, col suo lento scadere, gli Stati che lo costuivano a grado a grado accentuano la propria potenza: onde Prussia ed Austria primeggiano, e Baviera, Annover, Sassonia acquistano vita maggiore. Così uno spirito nuovo corre la Germania, che alle scienze ed alle arti intende con crescente potenza: dalle armi la vecchia nobiltà feudale è passata a più miti e gentili costumi, proteggendo e coltivando le lettere: Weimar, Amburgo, Lipsia, Berlino, Gottinga costituiscono altrettanti centri intellettuali.

Fra tanta vita due coetanei di Bach attraggono i nostri sguardi. Dell'uno, Guglielmo Gerolamo Pachelbel, già abbiamo detto di sfuggita, citandolo in seguito al padre suo Giovanni quale autore della raccolta " Musikalisches Vergnügen, bestechend in einem Praeludio,

Fuga und Fantasia, ecc. „: Giorgio Gebel (1) merita qui un cenno, quale artista che tutto doveva alla propria iniziativa e ad una felice disposizione naturale. Figlio d'un sarto, è dal padre indirizzato allo stesso mestiere: ma innamorato della musica, a diciott'anni studia con Winkler, organista di Breslau, dedicandosi interamente all'arte: si perfeziona quindi con Krause, succeduto al suo primo maestro: e nel 1709 è chiamato al posto di organista a Brieg, ottenendo nel 1713 l'uguale carica nella chiesa di S. Cristoforo in Breslau, ove rimase fino alla morte. La sua produzione musicale è assai numerosa, comprendendo opere sacre corali, opere di concerto con strumenti a fiato, preludî per organo e un Oratorio sulla " Passione „: importante per noi la raccolta delle composizioni per clavicembalo, fra cui si trovano ventiquattro grandi concerti, oltre ad alcune opere per clavicordo. Egli si preoccupò dei perfezionamenti, che il clavicembalo ancora esigeva; la sua famigliarità con i più complicati problemi dell'arte è attestata da un canone a trenta voci, appartenente alla prima serie delle sue opere, che si stamparono a Brieg tra il 1709 e il 1713: che se poi si abbia riguardo alla soda coltura da lui impartita al figlio Giorgio, si avrà nuova conferma dell'abilità qui rilevata.

Una passione sincera dovette guidare il Gebel a quelle ricerche, cui sulla scorta dei vecchi trattati intendevano i cultori d'acustica. La costituzione della scala, la differenza fra " diesis „ e " bemolle „ sembra averlo preoccupato: onde lo vediamo negli ultimi anni della sua vita intento a costruire un clavicordo con tastiera divisa in quarti di tono, secondo il sistema che più volte verrà tentato. Organista esperto, conosceva gli immensi van-

(1) Nato a Breslau nel 1685, morto nel 1749 o 1750.

taggi della pedaliera: ad imitazione della quale curò la costruzione di un grande clavicembalo, dotato di una speciale tastiera per i piedi. Degno di nota, a questo riguardo, è lo sviluppo che con tali innovazioni tentava acquistare la pedaliera, già in uso sin dal 1120 nell'organo di S. Nicola, a Utrecht, e quindi man mano estesa all'industria organistica successiva. Il tentativo della tastiera a quarti di tono ricorda alcune costruzioni organarie di molto anteriori, fra cui quella di un organo, dovuto a Bartolomeo Antegnati, nella cattedrale di Cremona intorno al 1400: sul che tuttavia l'Hipkins ci insegna a muover cauti, essendo minore la certezza di quanto il Krebs e i seguaci non sembrino credere.

Ed in questo periodo, ove l'influenza di Bach a grado a grado si estende all'intera Germania, apparisce Teofilo Muffat (1) degno erede della crescente coltura. Per molto tempo le notizie su lui scarseggiarono, nè le opere vennero tenute nel pregio dovuto: ora la terza annata dei " Monumenti della musica in Austria „ colma la lacuna, rivendicando in piena luce l'artista (2). Nella prefazione pubblicata fra noi dalla " Rivista musicale italiana „ del Bocca (anno III, fasc. I), Guido Adler studiò finemente l'artista e l'opera sua, dimostrandone i meriti in ispecie per quanto concerne lo sviluppo delle forme strumentali. E per verità l'autore di cui discorriamo, allievo del Fux, mentre per un lato seguiva le larghe tradizioni germaniche, alla cui conoscenza contribuiva la qualità sua di organista di corte,

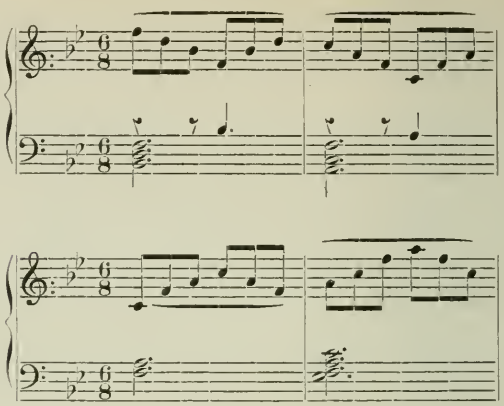
(1) Nato a Passau nel 1690, morto a Vienna nel 1770. — Il Riemann segna le date 17 aprile 1683, e 10 dicembre 1770. V. la monografia citata dell'Adler.

(2) Artaria e C. editori, Vienna. V. pure *Trésor des Pianistes* del FARRENC.

non rinunziava alla nobile missione d'innovatore: tantochè le nuove condizioni d'ambiente lo influenzano, e a buon diritto egli viene affermando una scuola puramente austriaca. Tra la Germania del settentrione e le plaghe meridionali sempre esistette nell'arte nostra un distacco, che più volte lumeggiammo: ora, col crescere della regione e coll'imporsi del potere austriaco, più spiccata apparisce l'individualità del suo sentire: tantochè una nota speciale vive in Teofilo Muffat, viennese di adozione e di studii, seguace delle tradizioni paterne e del lungo insegnamento dovuto a Giovanni Fux. " Per trent'anni continui — egli scrive nella dedica dei suoi " Componimenti „ — studiai sotto la guida del sempre celebre e mai abbastanza lodato Giovanni Giuseppe Fux „. Nei " Componimenti „ egli si dichiara " Organista di Corte e di camera di Sua Sacra Maestà Carlo VI, di Sua Maestà l'Imperatrice vedova Amalia e Maestro di Cembalo di ambidue le Serenissime Arciduchesse Regnanti e parimente di Sua Altezza Reale Duca di Lorena e Gran Duca di Toscana „: dal che possiamo arguire in quanta considerazione fosse egli tenuto a quei tempi, ove i grandi si onoravano nel circondarsi degli artisti più chiari. Questa raccolta pubblicata per la prima volta in Vienna, nel 1727, reca il titolo di *Componimenti musicali per il Cembalo:* ma oltre ad essa il Muffat lasciò manoscritti per cembalo, comprendenti: Sei Partite, Otto Partite, Toccate, Fughe. Infine si citano dei Preludi i quali completano la raccolta delle opere sue per la nostra tastiera. I " Componimenti „ che furono oggetto delle riproduzioni del Farrenc e dell'Adler già citati, assumono uno speciale interesse per noi, sia a cagione della finitezza con cui sono condotti, sia per la libertà di trattazione usatavi dall'autore. Delle sette raccolte, che costituiscono l'assieme dell'opera, i primi sono vere " Suites „ (o " Partite „,

come il Muffat le definisce): cominciano col Preludio, tratto tratto presentato sotto la forma di " Ouverture „ o di Fantasia: e le forme tipiche della Suite (Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga), si seguono, intramezzate con geniale libertà da altri pezzi, quasi destinati a rimpolpare e ringiovanire il vecchio modello. Una snellezza non comune d'andatura, una larga padronanza delle forme sembrano essere doti precipue del Muffat, i cui temi riescono poi d'una tale freschezza da aver tentato la fantasia dello stesso Haendel, come sembrano rivelare i Dodici grandi concerti dell'illustre maestro, e l'Ode a Santa Cecilia, apparsa nel 1739. Notevole tratto tratto è la tendenza al genere descrittivo, che gli fa piegare le forme popolari a nuovo indirizzo: come in " La Coquette „, ove una " Bourrée „ si sforza con salti bizzarri di rendere le mosse capricciose della grazia femminile. Ciò, unito alla terminologia francese usata dall'autore, potrebbe farci sospettare una lontana influenza couperiniana: in ispecie quando si pensi che lo stesso Sebastiano Bach apprezzava le opere del virtuoso francese, e le diceva atte a suggerire al pianista un'esecuzione elegante e fiorita (1). Finalmente al nostro autore va riconosciuto il merito di una tendenza continua a rannobilire, ampliare, trasformare i temi di danza, su cui la " Suite „ era intessuta: onde, anche allorquando il ritmo lo domina, si scorge lo sforzo mal celato per giungere a nuova trattazione. Mentre scrivo, mi torna alla mente una sua Giga in *si* bemolle, ove, secondo la tendenza più volte rilevata, l'unità nello sviluppo è ottenuta coll'inversione del primo tema ripercosso e svolto con modulazioni dopo il ritornello della prima parte.

(1) V. Forkel, op. citata.



Meno di lui importante, sebbene apprezzato dai contemporanei per la bellezza delle esecuzioni, è Corrado Federico Hurlebusch (1) organista ad Amsterdam verso la metà del settecento. Tra la pleiade di compositori, e in gran parte valenti, che a quel tempo sorgono in Germania, non riusciva facile spingere ai posteri il proprio nome: onde, per quanto gli appunti mossi a Hurlebusch dai contemporanei lo dichiarino migliore esecutore che creatore, non può tuttavia passarsi sotto silenzio la sua rara fecondità artistica, cui dobbiamo un

(1) Nato a Brunswick nel 1699. Torna poi utile ricordare il nome dei Foerster, che spesso apparisce nella storia dei tempi e fu illustrato in èra prossima a noi dal pianista e compositore Emanuele Aloisio (nato in Boemia nel 1757, morto a Vienna nel 1823). Verso il 1693 nasceva in Babra, nella Turingia, Cristoforo Foerster, divenuto più tardi maestro di cappella del principe di Schwartzburg-Rudolstadt: e le sue composizioni, in massima parte manoscritte, comprendono Sonate per clavicembalo. Prima di lui, nel 1652, era nato un Gian Filippo Foerster, di cui Mattheson parla con sincero elogio.

ricco patrimonio di opere musicali. Oltre a melodrammi e composizioni sacre e corali, lasciò: VI Sonate per cembalo, edite ad Amsterdam nel 1746: I salmi di Davide coi mottetti, composti per clavicembalo ed organo, ecc. (Amsterdam, 1766): sei Concerti per clavicembalo, con strumenti: ventiquattro Fughe per clavicembalo ed organo: diciotto Sonate o " Suites „ per clavicembalo, cui la fama dello scrittore è raccomandata.

Ed a lui coetaneo, sebbene assai più noto per la svariata produzione, risulta quel Gian Adolfo Hasse (1), che gli italiani chiamavano per eccellenza " il Sassone „ non mancando di addolcire il significato speciale dell'epiteto coll'aggiungere un " caro „ divenuto proverbiale. Perchè coll'affermarsi degli studi severi in Germania, quanto da essa giungeva minacciava rivestire un " savor di forte agrume „: e il distacco del genere nostro da ogni produzione forestiera siffattamente accentuavasi, da rendere talora il pubblico nostro insensibile alle altrui bellezze. Il padre suo, organista e maestro di scuola del villaggio nativo, gli aveva impartito i primi rudimenti musicali, insieme con una scarsa coltura generale: ed il piccolo Adolfo studiava con i poveri mezzi che qualche libro gli veniva procurando: finchè la conoscenza di Ulrico Koenig, poeta aulico del re di Polonia, lo fece raccomandare e accettare come tenore al teatro di Corte, nel 1718.

A quell'epoca, mentre la Germania meridionale seguiva nel dramma l'influsso italico e a noi chiedeva stile, maestri, cantori, la Germania del nord, più schiettamente seguace delle proprie tradizioni, tentava nuovo cammino: ed il Keiser trasportava sulla scena il

(1) Nato a Bergdorf, presso Amburgo, il 25 maggio 1699; morto in Venezia il 16 dicembre 1783.

" lied „ popolare, largamente sviluppando le forme strumentali con nuovo concetto. Istrumentatore originale e dotto musicista, si imponeva per la potente impronta individuale: ed alla sua scuola, se crediamo agli scrittori dell'epoca (1), Graun ed Hasse e lo stesso Haendel dovettero il glorioso indirizzo. Sotto la sua direzione cantava il nostro autore al teatro di Dresda: ed alternando le occupazioni del ruolo di cantore con lo studio amoroso del clavicembalo e la meditazione sulla musica udita, sviluppava le sue cognizioni per modo, da accorgersi di quanto ancora gli mancasse per lanciarsi nella lotta. Il successo della sua opera " Antigone „, rappresentata più tardi a Brunswick (Hasse aveva allora 24 anni), non valse a illuderlo: venne per studiare in Italia, ed ebbe la ventura di piacere al vecchio Alessandro Scarlatti, cui i dotti s'inchinavano, e che volle guidarlo nei suoi studi. Così, a mano a mano accrescendo il proprio corredo artistico, trionfa nel 1726 a Napoli coll'opera " Sesostrato „: e il successo gli vale la simpatia del pubblico, che più non dimentica il suo " caro Sassone „.

Al primo giungere in Italia, aveva egli studiato col Porpora, che poi lasciò per Scarlatti: sicchè l'abbandono, unito alla rivalità naturale fra due operisti militanti, creò lotte ove non sempre Hasse si mantenne nei limiti cortesi. Perchè egli, buono e inchinevole nel favorire altrui, era coi nemici senza quartiere: e per abbattere la Mingotti, rivale della moglie sua Faustina Bordoni e allieva del Porpora, non si peritò a scrivere un'Aria, ove le note deficienti dell'artista formavano la speciale tessitura del soggetto, e, per meglio apparire, erano proposte col misero sostegno di un pizzicato d'archi.

(1) In ispecie Burney, Mattheson, Scheibe.

In ogni tempo, come si vede, l'*irritabile genus* ha moltiplicato le traccie del suo umore bizzarro.

Il favore onde l'Hasse ebbe a godere ai suoi tempi va in gran parte attribuito alla gradevole pienezza armonica, derivata dalle pure sorgenti germaniche, e alla facile melodia che con gusto squisito imitava attenendosi ai modelli migliori italiani. La sua gloria raccomandata al campo operistico, rapidamente cadde in dimenticanza come il favore popolare: confermando ancora una volta le note incisive del Gioberti (1), e solo rivivendo per l'erudito nel catalogo da lui stesso rimesso al Breitkopf, imponente per la varietà e la ricca mole della produzione (2).

La freschezza e la grazia della trovata melodica, in lui tanto applaudite, si riscontrano nelle opere per clavicembalo, su cui i piccoli momenti espressivi si sono da tempo cattivata l'attenzione del compositore. Interprete espertissimo, aveva egli brillato in pubbliche esecuzioni, innamorando quella fine artista che più tardi divenne sua moglie: e la musica da camera per tastiera conferma una conoscenza non comune dello strumento, una fortunata ricerca dell'effetto che, in un operista, costituiva il supremo ideale. Non dotto, ma geniale, non profondo, ma aristocraticamente carezzevole, Hasse vive nelle sue pagine per clavicembalo circonfuso di grazia serena, che ancora attualmente incanta.

---

(1) « Il favor popolare e la gloria sono cose differentissime. L'uno mira al presente, l'altra all'avvenire; l'uno è caduco e passeggero, l'altra stabile e perpetua; l'uno si fonda nelle apparenze, l'altra nei meriti effettivi; l'uno nasce dal senso volgare della moltitudine, l'altra dal senso retto dei savî e per opera loro si dirama nell'opinione pubblica . . . » (V. *Il Rinnovamento civile d'Italia*, cap. IX).

(2) Si può vedere nel Fétis, *Biog. Univ.*

Ci lascia: dodici Sonate per clavicembalo, di cui le prime sei, stampate a Parigi, recano la dedica alla Delfina: quattro Sonate per clavicembalo (op. 4), pubblicate a Lipsia; Concerti svariati per clavicembalo, pubblicati a Londra, oltre ad opere di concerto numerose, ove la tastiera è unita, quale parte concertante, a flauti o strumenti ad arco. La mole poi, come prima dissi, della produzione è tale, che egli stesso, nel tentare il catalogo estesissimo, non sa precisare il numero completo dei suoi scritti.

Lo studioso potrà vedere alcuni saggi nelle edizioni del Pauer e del Litolff, più volte citate.

L'immensa diffusione ottenuta dal clavicembalo in grazia a successivi perfezionamenti e all'impiego nell'orchestra delle opere drammatiche, lo unisce ora quale complemento armonico alla maggior parte delle produzioni istrumentali; tantochè il puro stile primitivo si allarga, e le pagine a lui affidate sembrano talvolta esorbitare dalla cerchia dei naturali suoi mezzi. Ciò nell'Hasse e in molti dei suoi predecessori apparisce: ciò si riconferma nell'opera di Giovanni Agrell (1), favorevolmente noto quale compositore, e appartenente con Foerster, Gebel, Fasch, Scheibe ai precursori della Sinfonia per orchestra. Stando anzi al Finck, le sue " Sei Sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo o violoncello, con corni da caccia, trombe, oboè, flauti dolci e traversi, ad libitum „ scritte nel 1725 e stampate a Norimberga nel 1746, sarebbero i primi modelli di tal genere: ma non è difficile osservare che quell'aggiunta " ad libitum „ non corrisponde al concetto nostro di Sinfonia orchestrale, ove le parti

(1) Nato a Loeth, nella Svezia, il 1° febbraio 1701; morto a Norimberga il 19 gennaio 1769.

concertanti hanno proprio e assoluto valore: secondariamente poi gli autori prima citati scrivono in quel torno di tempo lavori identici, togliendo all'Agrell il primato conferitogli. Aveva egli appreso la musica e le lettere nel ginnasio di Linkieping e ad Upsal, donde passava a Cassel nel 1723, quale addetto alla musica di Corte.

Dal 1746 in poi tenne il posto di maestro di cappella a Norimberga, ove furono pubblicate tutte le opere date in vita sua alle stampe. Un viaggio fatto in Italia l'aveva posto in grado di apprezzare le doti dei nostri compositori, che nel 1734 col Sammartini creavano uno tra i primi modelli di Sinfonia per quartetto d'archi, due oboi e due corni: il che, unito al crescente amore per i generi strumentali, influì forse a sviluppare la sua produzione in questo campo speciale (1). Tra le sue opere destinate alla tastiera ricorderemo: Tre Concerti a cembalo obligato, con due violini e violoncello (opera seconda); Tre concerti a cembalo obligato, due violini, viola, violoncello e basso ripieno (op. 4): Tre Concerti a cembalo obligato, due violini, viola e violoncello (op. 3); Sonata a violino solo e cembalo o violoncello; Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e violoncello: Sonata a due, cioè cembalo obligato e flauto traversiero o violino; Sonata a due, cioè cembalo e traversiero; Neucomponirte solos a flauto traverso e cembalo. Il Fétis poi tra la musica

(1) È noto che Giambattista Sammartini, la cui prima Sinfonia fu scritta per incarico del generale Pallavicini, governatore di Milano, ed eseguita nel 1734 in questa città, ha posto speciale tra i precursori di Haydn. Le sue forme si ritrovano nelle prime opere del grande Sinfonista tedesco: e Mysliweczeck, avendo inteso una delle vecchie Sinfonie di Sammartini, esclamava: « Finalmente ho trovato il padre dello stile di Haydn ».

manoscritta posseduta dal Breitkopf menziona parecchie Sinfonie e Concerti, oltre ad una Sonata per cembalo, ove questo apparisce libero dall'orchestra concertante, che nelle opere citate gli va unita.

Come nello studio sull'Italia, così nel settecento germanico spesso avviene di soffermarci su nomi di musicisti, la cui vera caratteristica ci trasporta nell'ambiente melodrammatico. Coltivano il clavicembalo, quale confidente dei proprî pensieri musicali o mezzo per dilettare la Corte e i protettori: ma il nerbo dell'intelligenza a tutt'altro punto si dirige, nè riesce possibile ricercare in queste opere secondarie quella originalità di trovata o quello sforzo innovatore, su cui più volentieri lo studio nostro si attarda. La diteggiatura, ormai quasi formata, e lo stile istrumentale sempre crescente limitano i problemi proposti al pianista: e, quando i suoi ideali non mirino unicamente alla tastiera, il progresso recato nella produzione primitiva riesce poco avvertito.

Ciò possiamo ripetere per Carlo Enrico Graun (1), compositore fecondo nel campo operistico, bravo cantante e virtuoso lodato sul clavicembalo. Terzo figlio di Augusto Graun, ebbe nei fratelli suoi due musicisti, di cui il secondo, Giovanni Teofilo, lasciava chiaro nome quale violinista e direttore d'orchestra del Re di Prussia. In tale ambiente favorevole il piccolo Graun sviluppava per tempo la ricca tendenza musicale: e quando l'educazione dei tre fratelli fu affidata alla Scuola della Croce, in Dresda (1713), sotto la guida di Grunding per il canto, di Pezold per l'organo e il clavicembalo, il più giovane tutti superava: e sulla tastiera e nelle ese-

(1) Nato a Wahrenbrück il 7 maggio 1701, morto a Berlino l'8 agosto 1759. Per cenni sulla sua vita alla corte di Prussia vedi l'opera del THOURET, *Friedrich der Grosse*, cit.

cuzioni per soprano otteneva un risultato che l'età sua rendeva mirabile.

Alla pubertà, la voce di Graun accennò a mutare in tenore: in attesa della perfetta formazione, il giovane musicista si diede a studiare con ardore la composizione musicale sotto Schmidt, maestro di cappella del re di Polonia. L'audizione di opere dovute al Keiser, cui già accennammo, la consuetudine con cantori italiani perfetti quali il Senesino, la Durantasti, la Lotti, uniti a studî pazienti, perfezionarono il gusto del giovane compositore, che nelle opere venienti serbò le traccie della prima influenza italiana. La crescente coltura, la solida protezione di alcuni grandi, il saggio fortunato delle prime composizioni per scena lo fecero conoscere e richiedere di nuovi lavori; finchè nel 1735 il principe ereditario di Prussia lo volle con sè, e quivi Graun cominciò quell'esistenza tranquilla che fino agli ultimi anni gli procurò agiatezza, gloria e onori.

*
* *

Gli avvenimenti di Germania avevano procacciato alla Prussia un incremento che più non doveva arrestarsi. Dal 1713 al 1740 il ferreo governo di Federico Guglielmo I, austero, autocrate, amante delle armi e della militare potenza, andava colmando il vuoto tristissimo che il suo predecessore Federico I aveva lasciato nelle finanze prussiane. Nemico di lettere ed arti che solo possono fiorire nell'agiatezza, sembrava dal destino inviato a preparare la nuova fioritura di quel reame: cosicchè, allorquando nel 1740 Federico II gli succedeva, pieno era l'erario, forte l'esercito: e la nazione fiorente poteva avventurarsi a nuovo cammino. Nei quattro periodi, in cui il lungo regno di Federico II va diviso, la Prussia seguì una marcia gloriosa ed

ascendente: e la stessa guerra dei sette anni (1756-63), ove Russia, Francia, Sassonia, Austria e l'impero germanico si unirono per schiacciare la sorgente potenza, non valse ad arrestare quel moto progressivo, da cui la monarchia prussiana acquistava coscienza delle proprie forze.

Anche nella protezione delle arti questo monarca merita il nome di Grande, concessogli dalla storia: e nel seguito del racconto vedremo ad ogni tratto risorgere la memoria della sua Corte, congiunta con la gloria dei musicisti maggiori. Il padre suo non lasciava mezzo intentato per sradicargli dall'animo l'amore alla musica o, forse più acconciamente, ai generi per flauto, che formarono sempre la sua speciale attrattiva. Da Quantz aveva appreso questo strumento; e le busse di Federico Guglielmo, che nei sistemi educativi era simile a madama di Monglat, educatrice di Luigi XIII, non valsero a disamorarlo dell'arte sua. Onde non appena il matrimonio voluto dal padre gli procurava in premio un palazzo proprio, il futuro monarca cominciò a formarsi un'orchestra. Consigliato da Quantz, che ancora rimase legato alla cappellania di Federico Guglielmo, raccoglieva intorno a sè Benda, Ehms, Graun: ed a Reinsberg iniziava quei concerti serali che, attraverso alle più grandi cure di Stato, egli mantenne inviolati sino agli ultimi giorni del regno glorioso.

Chi scorre la storia dell'arte non può esimersi dall'indugiare lo sguardo su questa Corte, ove tanta vita germanica fioriva (1). Quando l'acclamazione al trono lo

(1) V. Michel E., *Frédéric II et les arts à la cour de Prusse* (*Revue des deux mondes*, avril 1883); Thouret G., *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*. Breitkopf e Härtel, Lipsia, 1898.

toglie dal rifugio di " Remusberg „ (come egli celiando usava chiamare Reinsberg) con passione sincera si dà ad ornare, decorare, ricercare tutto che sembri rispondere al suo gusto estetico. Alla sorella, in lettera del 29 luglio 1740, scrive: " Vorrei raccogliere a Berlino quanto di più grande ha prodotto il secolo „; Knobelsdorf, vecchio ufficiale che aveva diretto le opere di abbellimento al castello di Reinsberg, è nominato sovraintendente di palazzi e giardini; Pesne, confermato nella carica di pittore di Corte, deve rinunziare all'ozio del passato e mettersi al lavoro; Graun, come tosto vedremo, ha frequenti incarichi musicali: i suoi ambasciatori presso i governi esteri, il segretario Darget, Pollnitz, il marchese d'Argons, in rapporto con tutta la società francese, la stessa sua sorella sono incaricati di tenerlo al corrente su quanto di bello altrove si produca: e i carteggi politici, in ispecie quelli col Rothemburg, suo speciale inviato a Parigi, riescono pieni di raccomandazioni speciali a questo riguardo. Arredi, gingilli, opere architettoniche, tutto egli cura; ma sopra al letterato e al dilettante di arti rappresentative sta sempre quel musicista che, se molti dicevano un po' restio alle sane leggi della misura e del ritmo, tuttavia, a detta del Burney, " aveva imboccatura di flautista eccellente, e negli adagi eccelleva „.

Quindi i concerti serali, cui per sovrano favore sono ammessi alcuni invitati, vengono proposti con solenne imponenza. Dapprima, solo nel salone, il re prova e preludia e tenta le fioriture: poi, non appena si sente bene in possesso della parte e dello strumento, ad un suo cenno le porte si aprono, e invitati ed esecutori in silenzio occupano gli stalli. La tornata comprende per lo più un Concerto e due Duetti per flauto, fra Federico e Quantz, cui solo nei concerti compete il diritto di battere il tempo, di approvare, di applaudire: guai se

altri l'osasse! Fasch, su cui dovremo intrattenerci, per aver gridato " bravo! „ si vide messo alla porta.

Anche la composizione lo attrae: ed a quel modo che Voltaire dovrà rivedere i suoi versi francesi, così Agricola darà spesso alle armonie la regolarità necessaria. Del resto la sua estetica, come la sua morale, sono abbastanza liberali e facili (1); onde a quel modo che nei banchetti non isdegna lo spirito, e sdrucciola volentieri nell'arrischiato, così al virtuosismo concede molto, specialmente quando le fioriture un po' troppo cromatiche escono dal suo flauto reale.

A quest'*otium* classico, quando gravi circostanze altrove non lo richiamino, egli sa creare un ambiente speciale, che a Potsdam sembra riunire l'arte alle naturali bellezze. Mentre gli sterili piani, qua e là sparsi di pini funerei, stendono con le zone di sabbia un orizzonte monotono intorno alla capitale della Prussia, per contro dall'antico castello di Potsdam, via per il querceto che dalle porte della città ad esso si collega, il passeggiero giunge a contemplare un quadro verdeggiante ed ameno, ove i meandri naturali del fiume che per il piano serpeggia baciano gruppi di macchie e prati e boschetti naturali. Quivi nei mobili, nelle suppellettili domina il gusto francese: ma nella musica le patrie tradizioni ancora primeggiano.

---

(1) Ecco un suo precetto d'arte, in versi, di cui servilmente diceva il Voltaire: « *Cest ainsi que Despréaux les eût faits* »:

« *Abandonne les saints entourés de rayons,*
Sur des sujets brillants exerce ton crayon,
Et souviens-toi toujours que c'est au seul amour
Que ton art si charmant doit son être et le jour ».

*
* *

In tale ambiente sviluppa il Graun la propria operosa esistenza cantando dapprima nelle sedute reali, poi dirigendo concerti, componendo la musica di cantate ed opere che il mondo applaudiva. Alla ricerca di cantori corse l'Italia per incarico di Federico, visitando nel volgere d'un anno Venezia, Bologna, Firenze, Roma e Napoli: col che rinfrescava le tradizioni apprese nella sua fanciullezza e si confermava in quello stile, ove a somiglianza dell'Hasse la musa nostra sembrava dettargli canti gentili, sulla ricca trama dell'armonizzazione germanica.

Ventotto opere teatrali, una cinquantina di cantate, fra cui quella bellissima in memoria di Federico Guglielmo I, l'Oratorio " La morte di Gesù „ considerato quale capo d'opera, e gran numero di composizioni strumentali attestano l'operosità e il suo valore. Fra queste ultime sono notevoli per noi dodici Concerti per clavicembalo, con accompagnamento di quartetto d'archi, che, insieme con alcune opere minori, confermano la sua fama di clavicembalista. Ricordo, fra le altre, la Giga in *si♭ minore*, che nelle riproduzioni di musica antica per lo più si ristampa, ed è notevole sia dal lato dello sviluppo, sia da quello della elegante trattazione. Il lettore la troverà nell'edizione dell'antica musica per clavicembalo, dovuta al Pauer, e più volte citata.

Qui trova luogo un'osservazione che può guidare il giudizio su tutti quegli autori, la cui vita non venne dedicata al solo ideale della tastiera. A quel modo che l'operosità latina rifuggiva dal puro ozio del letterato e Cicerone sentiva il bisogno di giustificare le sue opere rettoriche, così nel periodo della grande produzione

organistica o melodrammatica lo scrittore spesso indirizzava le opere per clavicembalo ai dilettanti; nè sprecava in esse quel sapere, che altrove rifulgeva. Bach pubblicava delle "Partite composte per gli amatori, a loro ricreazione „: Teofilo Muffat coi Componimenti sperava dilettare " non solo quelli che cercano di ricreare la mente stanca per altri studî, ma quelli ancora, che l'arte professano „: tutti, poi, scusavano o accennavano la minore importanza e la relativa libertà di queste leggere creazioni. A ciò avremo sempre riguardo nel considerare i loro scritti: non confondendo i meriti talora grandissimi d'un operista, col valore che egli sembra rivelare nelle pagine minori.

La smania di quei " soldati lunghi „ che il *vecchio Fritz* di Prussia irreggimentava spietatamente nelle sue file ci ricorda un momento della vita di Enrico Nicola Gerber (1) quando, maledicendo la sua statura gigantesca, stava giorno e notte rinchiuso per evitare di essere colto dai coscrittori. Oltrechè alla composizione, egli mirò alla pratica costruzione degli strumenti: ed è degno di nota un suo clavicembalo, le cui corde venivano sostituite da stecche di legno vibranti, battute dal gioco della tastiera.

Egli si era approfondito negli studî dell'arte in Sondershausen e verso il 1724 passava all'università di Lipsia, ove, mentre attendeva agli studî legali, conosceva Bach ed apprendeva la perfetta interpretazione del Clavicembalo ben temperato. Dopo una serie di vicende, fra cui i terrori di vedersi dannato alla milizia per tutta la vita, si ritirava ad esistenza tranquilla in Sondershausen, chiamatovi dal principe di Schwarzburg nel 1731: ove terminava i suoi giorni.

(1) Nato a Weningen-Ehrich il 6 settembre 1702, morto il 6 agosto 1775 a Sondershausen.

Il nome dei Gerber è noto più per il *Lexikon* (1) del figlio che non per le opere lasciate dal nostro autore. Esse comprendono un largo ciclo di Concerti (una ventina all'incirca, in diverse edizioni) per clavicembalo, moltissime Suites, Sonate, Invenzioni, Minuetti di concerto e Murkay (arie di danza).

Sarebbe ingiusto tacere il nome di Giorgio Andrea Sorge (2) per il solo fatto della dimenticanza in cui cadde il suo nome nell'ora presente. Una vita modesta data alle cure serene dello studio, della ricerca, della composizione: una ricca produzione, ove le pagine per la tastiera a becco di penna si avvicendano con severe e argute osservazioni sull'essenza della musica, parlano a tutto suo vantaggio: e da quelle vecchie carte sale tratto tratto un profumo di modernità, che al modesto organista di Lobenstein concilia ogni simpatia. Allievo di Nicola Walther e Gaspare Tischer, s'era per tempo impratichito nella teoria musicale e nella tecnica della tastiera: studioso poi delle scienze, col pastore di Mellenbach aveva perfezionato le sue cognizioni: tantochè a dieci anni già componeva musica sacra, a diciannove era eletto organista a Lobenstein, ove passò il rimanente d'una vita quieta e raccolta, scrivendo il largo ciclo di opere cui il nome suo è nobilmente raccomandato.

Come teorico e autore di scritti scientifici si occupò con ottimo risultato delle questioni molteplici relative al temperamento e all'esatto valore dei gradi, onde la gamma è costituita; analizzando in varî scritti con acu-

---

(1) *Neues Histor.-Biographisches Lexikon d. Tonkünstler* etc. Quest'opera è del figlio suo Ernesto Luigi Gerber (1746-1819) e va unita col *Lexikon*, da lui prima tentato, e rifatto dopo la pubblicazione del Forkel sulla letteratura generale della musica.

(2) Nato a Mellenbach (principato di Schwarzburg) il 21 marzo 1703, morto a Lobenstein il 4 agosto 1778.

tezza di vedute, le teoriche proposte da Telemann, Schroeter, Praetorius, Prinz, Werkmeister, Niedhaerdt, Nierd, Silbermann, ed insistendo sui principî relativi ad un buon sistema di accordatura. Non trascurò di recare il suo contributo all'insegnamento pratico della composizione: finalmente gli appunti da lui mossi alle teorie armoniche del Marpurg, e consegnati nel suo " Compendium harmonicum „ ebbero il potere di suscitare le bizze di quest'ultimo: Marpurg rispose — e la difesa, non priva di acredine, provò quanto le note del Sorge colpissero l'artista, e fossero sentite da chi era pur conscio della propria forza.

Il pianoforte poi gli deve raccolte interessanti e numerose, che dimostrano quanto egli avesse dato opera allo studio della tastiera. Sei Sonate per clavicembalo, stampate nel 1738: esercizi di clavicembalo consistenti in sei sonatine nel genere italiano: altri sei pezzi per clavicembalo: " Toccata per omne circulum 24 modorum „ per clavicembalo e violino: sei Sinfonie per clavicembalo unite ad altro ricco materiale ancor manoscritto e a pagine per organo, completano l'opera di questo artista che il lettore potrà conoscere consultando la pubblicazione del Körner, relativa ai virtuosi dell'organo: in essa dal numero 137 al 158 si trovano fughe degne di nota.

Un altro dimenticato è Michele Scheuensthuhl, dapprima organista a Hohenlohe, indi ad Hof, nel Voigtland, ove rimase sino alla morte. Era nato a Guttenstetten, presso Bayreuth il 5 marzo 1705: il clavicembalo è a lui debitore di Sonate, di tre " Suites „, di due raccolte d'esercizi e di due Concerti. Seguendo l'uso di cui diede esempio anche Sebastiano Bach, egli stesso talora incideva la propria musica: ed a questa paziente operosità dobbiamo l'edizione delle sue Sonate, incise su lastra all'acqua forte. Allo stesso anno appartiene Gian Pietro

Kellner (1), che, più fortunato di altri, vive nella sua autobiografia, raccolta dal Marpurg in " Historisch-kritische-Beytraege zur aufnahme der Musick „. Come tutti gli artisti di questo periodo, cominciò la sua educazione musicale sotto la guida di organisti e cantori delle chiese: assorbendo da Nagel, da Schmidt, da Quehl un' ottima istruzione, che per tempo lo fece conoscere sulla tastiera e nell'opera della composizione. Quando si pensa alla grandezza di questi vecchi cantori che, mal pagati e carichi di lavoro, nelle chiese coltivavano un'arte sublime, non si può reprimere un senso di profondo disgusto di fronte alla volgarità dell' educazione contemporanea. Ancor pochi anni or sono, accadeva nelle chiese nostre di assistere a bestiali connubî organo-operistici: nè mancano cantorie ove si alternano canzonette e barcarole, ritmi di danza, ma non è briciolo di mistico raccoglimento.

A diciassette anni, dopo aver seguìto i maestri, era già forte nel dominio dell'arte sua: e lo troviamo organista a Graefenroda, apprezzato nelle imponenti improvvisazioni, ch'egli doveva allo studio amoroso del grande Bach. Si narra anzi che questi un giorno entrasse nella chiesa mentre il Kellner stava all'organo: ed, al vederlo, il giovane maestro improvvisasse sul tema *b-a-c-h* una splendida fuga, ottenendo completo successo. Infine egli inizia la traduzione dei Kellner che col figlio Gian Cristoforo e il pronipote Ernesto Augusto dall'ultimo periodo del clavicembalo ci conduce sino al trionfo del pianoforte moderno. Infatti Gian Cristoforo allievo di Benda, sembra essere l'avo di Ernesto Augusto Kellner che a soli cinque anni, al castello di Windsor, maravigliava la famiglia reale d'Inghilterra

(1) Nato a Graefenroda, in Turingia, il 24 settembre 1705.

eseguendo sul pianoforte un Concerto di Haendel: e più tardi, memore d'una tradizione che purtroppo doveva spegnersi, entusiasmava i pubblici d'Inghilterra e d'Italia col virtuosismo riunito del canto e della tastiera.

Le notizie sul Kellner, esatte sino all'anno 1754, in cui egli stesso stendeva per Marpurg l'autobiografia citata, sono incerte nell'epoca susseguente. L'opera sua comprende corali, fughe, pezzi di genere sacro, e pagine per clavicembalo, quali il " Certamen musicum „, edito a Arnstadt nel 1748-1849, con buon numero di sarabande, minuetti, arie di danze per la tastiera profana. Il catalogo di musica del Breitkopf, nel 1770, aveva una lista di tali lavori: e nella biblioteca reale di Berlino si conservano altre opere dell'abile artista. Infine torna qui acconcio accennare alla produzione di Gruner, cantore e direttore di musica al Ginnasio di Gera, valente nello stile chiesastico, e ricordato anche da alcune raccolte di opere per la nostra tastiera. Presso il Breitkopf, a Lipsia furono stampate due raccolte, di sei Sonate ciascuna, rispettivamente nel 1781 e nel 1783: inoltre si parla di lavori per lo stesso strumento, pubblicati a Lione.

*
* *

Arrestiamoci ora un tratto a considerare il cammino percorso dalla musica strumentale nelle coscienze dell'epoca. Il misoneismo ostile ad ogni innovazione, era vinto: la vecchia proibizione chiesastica taceva: l'organo, sostegno al corale, tuonava libero sotto le volte sonanti, gli strumenti ad esso tratto tratto s'univano in concerto: il diletto profano era giunto all'apogeo sulla tastiera di virginali e spinette: nè più l'arte stava chiusa a chi non ne sapesse meditare a fondo l'essenza, e l'elemento popolare nemico dello sforzo e delle dotte

elucubrazioni, imperioso chiedeva l'opera di volgarizzatori crescenti. A quel modo che le gravi usanze del passato si illeggiadrivano in più leggere movenze, a quel modo che nel taglio delle vesti, nelle foggie e nell'addobbo delle sale la luterana gravità sentiva l'appressarsi d'uno spirito mondano, così le gioie dell'arte a tutti volevano concedersi: e per le piccole tastiere si escogitavano giuochi e passatempi musicali, che al dilettante permettessero facile esecuzione.

Anzi, entro certi limiti si potrebbe dire che il triste dilettantesimo attuale abbia antiche radici in questo ultimo periodo considerato, ove già apparisce quell'arte posta alla portata di tutti e popolare che è una pietosa illusione, quando non risulti un compromesso cosciente e colpevole con più puri ideali. La folla dei volgarizzatori ad ogni costo turba la serena grandezza del tempio, ove la musica si raccoglie, e cui si accede solo con paziente ed amoroso noviziato: salire ad essa sui trampoli della presunzione, prima di aver cacciato dai sandali la polvere del cammino volgare, è un ammorbarne l'aria purissima, è un ridurre il bacio della Dea a venale carezza di cortigiana.

Queste considerazioni sorgono alla lista dei lavori di Gian Nicola Tischer (1), organista apprezzato, ma forse più amante del successo e della diffusione immediata che non ricercatore aristocratico di nuovi orizzonti. Appartiene egli al ciclo di molti che, in ispecie nell'epoca nostra, tentano accarezzare l'apatia del dilettante offrendogli pagine facili e di prima impressione. A dodici anni aveva cominciato gli studi coll'organista di Baehlen: quindi con altri maestri proseguiva, perfezionandosi

(1) Nato a Baehlen (principato di Schwartzburg) nel 1707: morto sullo scorcio del settecento.

sullo strumento chiesastico, apprendendo la tecnica degli archi e la composizione musicale.

Dal 1728 al 1731 aveva prestato servizio quale oboe in un reggimento militare: quindi in qualità di organista della Corte si fissava a Smalkalde, finchè dal principe di Sassonia-Coburgo veniva eletto direttore dei suoi concerti. Questa pratica mondana, il genere di musica meno severo cui nelle esecuzioni militari era costretto, la maggiore consuetudine col pubblico influirono forse sul criterio del nostro musicista: onde lo vediamo intento a scrivere Sei galanterie per clavicembalo, ad uso delle dame (prima, seconda e terza raccolta, Norimberga, 1748): Sei piccole Suites per clavicembalo, ad uso dei principianti (prima e seconda raccolta, ivi): Divertimenti musicali (Suites per clavicembalo, ivi): sei Partite facili e piacevoli per clavicembalo ad uso dei principianti, Munich, 1766. Infine, in sette raccolte pubblicate a Norimberga, lasciò Tredici concerti per lo stesso strumento, oltre a molta musica manoscritta, fra cui, nel genere severo, sei fughe per clavicembalo; nel genere da virtuoso sei Concerti, e " Le quattro stagioni „ specie di divertimenti in istile leggero.

Nelle pagine precedenti abbiamo visto in Giorgio Gebel l'artista severo, che dell'arte musicale fa meta alla propria esistenza: ora nel figlio suo vive una di quelle nature schiettamente musicali cui l'eccessiva facilità inganna e la poca stabilità di propositi svia dall'intrapreso cammino. Di questo secondo Giorgio Gebel (1) si narra che, sommamente delicato sin dalla nascita, provasse sollievo solo quando gli era concesso far risuonare colle piccole dita la tastiera. A tre anni il padre

(1) Nato a Brieg il 25 ottobre 1709: morto a Rudolstadt il 24 settembre 1753.

suo già gli insegnava i rudimenti dell'arte: a sei il piccolo Giorgio dava mostra dell'abilità sul clavicembalo in concerti privati; a otto accompagnava corali e preludiava sull'organo nelle chiese. Non sono rari nelle cronache del passato i racconti di precocità musicali, che rendono meno sbalorditoie le meraviglie di Mozart: e la cosa è meno strana quando si pensi all'ambiente famigliare, ove questi ingegni sin dalla nascita subivano un cumulo di eccitazioni tutte omogenee, atte per eccellenza a indirizzare lo sviluppo del loro essere verso un'unica meta.

In breve tempo la fama del piccolo prodigio lo fece richiedere dai signori delle terre vicine: e ad undici anni egli entusiasmava tutta Oels, che più tardi doveva riceverlo quale maestro di cappella del Duca. L'educazione letteraria si veniva aggiungendo alla musicale: la consuetudine con chiari artisti lo perfezionava nella composizione, cui dava opera amorosa: e a venti anni egli era organista nella chiesa di Santa Maria in Breslau, da cui passava agli stipendî del Duca di Oels, senza però abbandonare l'organo delle chiese predilette.

Fin qui la musica era stata la vera sua passione: ma il matrimonio con una pittrice lo fece voltare alla pittura, cui dedicò nuovi studi e nuovo entusiasmo, a detrimento della sua vera fama e della produzione avvenire. In quel frattempo, per opera di Pantaleone Hebenstreit era in voga un nuovo strumento, presto caduto in disuso, e consistente in un'ampliazione del classico *timpanon* a corde battute per mezzo di due bacchette. Hebenstreit aveva meravigliato Luigi XIV, nel 1705, che allo strumento poneva il nome modificato dello stesso inventore: e il *pantalon* formava la delizia di alcune serate presso Ninon de Lenclos, ricordate dall'abate di Châteauneuf nel " Dialogue sur la musique

des Anciens „. Ora, a questo nuovo strumento si applicò il Gebel con quella facilità che aveva meravigliato le genti sin dalla sua infanzia: e in capo ad un anno era già tanto esperto nella nuova meccanica da eseguire persino delle fughe, difficilissime sul *timpanon* a bacchetta a cagione dell'intreccio di parti.

In quel periodo occupava il posto di maestro presso il conte di Bruhl: passò quindi direttore di concerti presso il principe di Schwartzburg-Rudolstadt, ove in sei anni scrisse due interi servizi annuali di musica sacra, oltre ad opere, concerti, pezzi strumentali, che dalla sua fantasia sgorgavano in copia meravigliosa. Si cita un centinaio di Sinfonie per orchestra, in quel torno di tempo; e se fatalmente l'intensione non risultasse in ragione inversa dell'estensione, la fama del Gebel dovrebbe essere per ogni tempo assicurata.

Invece la fretta, la mancanza di lima, lo sperpero di energia data in tanta copia alla pittura, danneggiò l'opera sua, che per il clavicembalo si riduce ad un Concerto manoscritto e ad una Partita pubblicata a Rudolstadt. Il *pantalon* gli deve molte composizioni, che, caduto in disuso lo strumento, vennero dimenticate.

In quella splendida pubblicazione che dal Farrenc fu curata col titolo di " Trésor des Pianistes „ figurano stampate a parte due Sonate, belle per condotta ed eleganti nell'idea fondamentale e negli svolgimenti successivi. Recano esse il nome di Cristoforo Schaffrath (1), coetano del Gebel e, per quanto quei saggi dimostrano, meritevole di un cenno onorato nel ciclo dei clavicembalisti scorsi. Oltre all'avere formato parecchi tra i migliori virtuosi dell'epoca, il Schaffrath brillò nelle ese-

(1) Nato a Hohenstein, presso Dresda, nel 1709: morto a Berlino il 17 febbraio 1763.

cuzioni di corte quale musicista di camera della principessa Amelia di Prussia, sorella a Federico II: e nel periodo, ove sotto la pressione potente di questo monarca il reame si consolidava e la coltura e l'arte avevano solido appoggio, concorse ad affinare il gusto dell'ambiente coll'opera fine e aristocraticamente cesellata. Le sue pubblicazioni datano da Berlino; l'una, del 1752, comprende Sei Duetti per clavicembalo e flauto, e va distinta col titolo di opera I^a^: l'altra, del 1754, più importante per noi, comprende Sei Sonate per clavicembalo solo. Infine la Biblioteca Imperiale di Berlino possiede in manoscritto dodici a solo per clavicembalo, oltre a parecchie opere istrumentali.

E qui le date ci riconducono alla gloriosa famiglia dei Bach con Guglielmo Friedmann (1), che forse più di ogni altro figlio di Sebastiano ne aveva ereditato la grandezza di concezione. La poca riuscita della musica sua nel mondo lo disgustò, per tempo stornandolo dall'opera serena del compositore. Insieme con Giovanni Cristoforo Federico egli continua la traduzione paterna dello stile fugato e del contrappunto ricchissimo, cui Carlo Filippo Emanuele e Giovanni Cristiano verranno a grado a grado sostituendo il dominio della pura melodia. Col padre, e per tempo, aveva coltivato le fortunate tendenze musicali: in seguito, quando Sebastiano Bach fu nominato direttore alla Thomas-Schule in Lipsia, Guglielmo Friedmann si era iscritto ai corsi di giurisprudenza e matematica, acquistando in queste materie una soda coltura. Nel 1732 si trovava a Dresda, quale organista in Santa Sofia: ma una irrequietezza naturale, che mai lo lasciava posare, lo spinse a tornare presso il padre, che la sua compagnia prediligeva, e nei viaggi e nelle escursioni

(1) Nato a Weimar nel 1710: morto a Berlino il 1° luglio 1784.

a scopo di istruzione l'aveva caro. Nato col genio dell'arte, mancava di quel sano equilibrio che ad altri fece creare capilavori: l'esistenza randagia, l'incuria del domani, gli fecero abbandonare nel 1767 il posto che per vent' anni aveva occupato in Halle come organista (donde il nome a lui dato di " Bach di Halle „): e senza impiego, trascinandosi ora a Brunswick, ora a Gottinga, ora a Berlino, finì nell'estrema miseria i suoi giorni, tratto tratto sollevati da qualche soccorso pietoso.

È nella sua vita disordinata un riflesso di quel più moderno sentire, che al Murger suggerirà gli splendidi quadri letterari della " Vie de Bohème „.Amante d'un'arte elevatissima, seguace convinto della superba tradizione paterna, mai non volle accarezzare quelli che il Parini dirà

I bassi genî dietro al fasto occulti:

nè facile riesce il trionfo a chi non voglia aprire la porta donde passerà la fortuna (1). Dopo il padre, Guglielmo Bach fu il più grande fughista della Germania: " Al clavicembalo — scriveva Forkel — la sua esecuzione leggera e brillante incantava: all'organo, lo stile solenne ed elevato imponeva una religiosa riverenza „. Eppure come quegli studenti fantastici, i cui immensi braconi alla svizzera e le tese di feltro sterminate, nel seicento tedesco, sembravano gridare ai quattro venti il disprezzo pe' l " Filisteo „, così questo grande musicista passava dispettoso tra la folla non curante e moriva ignorato. Perchè il vero merito, quando alla furberia o alla pieghevolezza di costumi non venga unito, difficilmente s'impone: e, a detta del Leopardi, raramente si trova un uomo da tutti lodato, le cui lodi non sieno prima uscite dalla sua stessa bocca.

(1) Beethowen lasciò scritto: « Il pubblico è un sovrano che vuol essere adulato, qualora si brami averlo favorevole ».

Cominciò Guglielmo Friedmann Bach ad essere apprezzato nelle opere sue, quando la morte gli aveva tolto di accrescerne il numero. Allora si raccolsero con affetto i pochi lavori, che l'abitudine dell'improvvisare, nemica del largo produrre, gli aveva concesso di riunire: e pel nostro strumento si menzionarono una Sonata per clavicembalo (Halle, 1739): Sei Sonate, id. (Dresda, 1743): Tre Sonate con accompagnamento di violino (Amsterdam, Hummel): Sei Sonate per clavicembalo solo (ivi): Dodici Polonesi per piano solo (Lipsia, Peters): oltre a Concerti, Fughe, Fantasie per clavicembalo da lui lasciate in manoscritto, e che accrescono la ricchezza del patrimonio legato alla posterità. Interessanti per il pianista sono le *Polonesi* (di cui Quattordici furono lasciate inedite), ove le più varie attitudini d'espressione musicale s'intrecciano ad una fattura squisita, richiedendo all'esecutore quell'indipendenza assoluta nel gioco delle varie dita che formava la caratteristica di Bach. La purezza melodica in questi piccoli poemi si presenta bella della propria nudità, emergendo nell'intreccio ingegnoso delle parti cantanti con vaghissimo effetto: e lo studioso potrà trovarne larghi saggi nelle edizioni del Peters, del Rieter-Biedermann e degli altri citati, relative all'arte della tastiera.

In questo giro di tempo il gruppo dei Küffner si presenta con Giangiacomo Paolo (1), organista anch'egli in Norimberga, che già tanti ingegni aveva dato alla musica. Nel 1750 era passato a Ratisbona, come suonatore di clavicembalo e compositore; e in questa libera città, convegno di diete e sede di forti studiosi, per trentasei anni attese all'arte, componendo le raccolte che sotto il suo nome vennero edite a Parigi, Norimberga, Francoforte. Si citano tre opere di Sonate per clavicembalo

(1) Nato a Norimberga nel 1713: morto a Ratisbona nel 1786.

e violino, sei quartetti per due violini, viola e violoncello: inoltre una raccolta, per noi interessante, di piccoli pezzi per la sola tastiera. Una Sonata a 4 mani è a lui attribuita: e, oltre alla logica delle date, spetta il suo nome alla storia della tastiera per l'opera del figlio Guglielmo Giuseppe e del nipote Giuseppe, che in tanto avvicendarsi di lotte e di glorie, ove difficile riusciva l'emergere, spingono il nome dei Küffner sino all'epoca attuale del pianoforte.

Scherzando sul valore dei vocaboli, Sebastiano Bach soleva dire: " Non ho mai colto che un solo gambero nel mio ruscello „ (1): e questo *Krebs* prediletto, che con Friedmann Bach sembra maggiormente avvicinarsi al superbo modello, segue nell'ordine cronologico la serie dei grandi clavicembalisti germanici. Giovanni Luigi Krebs (2) aveva appreso i rudimenti musicali dal padre suo Tobia, organista a Büttelstaedt, e ricordato per corali variati d'ottimo stile. Già pratico della tastiera, entrava in quella Thomas-Schule di Lipsia ove Sebastiano Bach era maestro: e dopo aver per nove anni seguito i corsi regolari, si perfezionava col grande organista, che sempre ebbe a ricordarlo con affetto vivissimo. A quei tempi, come tutt'ora in Germania succede — e sia detto a sua gloria — non si pensava bastasse al musicista la semplice conoscenza della sua tecnica. L'arte dei suoni, da Lutero elevata a complemento necessario d'ogni coltura, questa supponeva: nè allora, come fra noi spesso succede, si sarebbe riso di chi asserisse, non riuscire possibile all'ignorante il perfetto sviluppo delle sue attività, per quanto prodigiose.

---

(1) Krebs, in tedesco, vale *gambero*; Bach, *ruscello*.

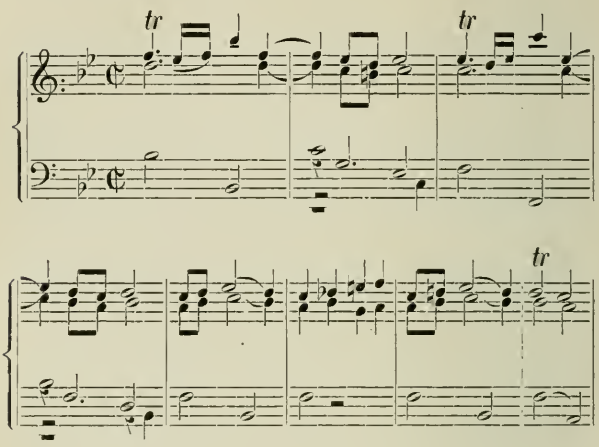
(2) Nato a Büttelstaedt il 10 febbraio 1713: morto a Altenburg nel 1780.

Beethowen che a Vienna, nella pienezza dei venticinque anni, s'innamora dei grandi poeti Germanici, e brama in pari tempo conoscere Tacito, Omero, Virgilio, è anche in ciò il tipo del vero artista: a cui somiglianza più volte abbiamo veduto i più forti artisti addottrinarsi nelle discipline filosofiche, od i filosofi e i matematici attingere nello studio dell'arte nuovo argomento a ricerche. Su questa via si spinse il Krebs seguendo per due anni il corso di filosofia all'Università: dopo di che, necessitate impellente, passava nel 1737 organista a Zwickau, quindi al Castello di Zeitz nel 1744, e infine nel 1746 alla Corte di Altenburg, ove lo troviamo organista sino agli ultimi giorni. Il suo posto, se non l'ottima fama, fu ereditato dal figlio, che lasciò alcuni canti variati per organo: mentre il padre brilla nella storia della nostra tastiera per sana e variata produzione, in cui lo studio amoroso delle forme bachiane s'intreccia a originalità di vedute e nobile ricerca del nuovo.

La produzione di Krebs per la tastiera comprende Quattro raccolte di esercizî per clavicembalo, consistenti in melodie corali variate, fughe, sonatine (Norimberga, 1743-49): Divertimenti gradevoli di musica, in due sonate di clavicembalo con flauto (ivi, 1760): Quattro raccolte consistenti in sei preludî, piccoli pezzi, un'Ouverture ed un Concerto per clavicembalo (ivi, 1740-43): Sei sonate per clavicembalo e canto (Lipsia, 1762). Oltre a ciò vi ha musica sacra e pagine per altri strumenti, su cui non possiamo indugiarci: bastando il genere pianistico per rendere interessante l'opera di questo studioso. E buoni saggi si trovano nelle raccolte del Pauer, del Litolff, del Rieter-Biedermann già ricordate.

L'epoca haydniana s'appressa, il paziente lavoro dei nuovi precursori prepara il trionfo di generi ancora embrionali: ed è mirabile il vedere questi terribili organisti miniare pagine leggere e delicate, con quella

stessa cura che rifulgeva nelle fughe poderose o nei corali sonanti. Ricordo una " Burlesca „ ove la grazia del tema, l'ingenua snellezza dell'andamento e la forma impeccabile presentano spiccati i generi che brilleranno nel sinfonista di Rohrau.



Su questo piccolo tema, che finemente s'inarca salendo al tono della dominante, è costrutta una pagina graziosissima: e quando le sessanta battute, di cui la prima parte si compone, s'arrestano sull'accordo di *fa maggiore*, il tipico da capo ci prepara a meglio gustare la seconda ripercussione del tema sviluppato in questo secondo tono. I brevi recitativi, formati da arpeggi, ricordano una quantità di formole simili, che alle opere dei classici migliori conferiscono una speciale ed ingenua semplicità virginale: tantochè, se per poco si considerino queste pagine passate, la catena della tradizione apparisce in una chiarezza ininterrotta, l'uno coll'altro legando i più lontani studiosi. E in tempi, ove la mancanza d'invenzione spesso si cela sotto una nebulosità

che vorrebbe essere profonda, ed è invece incomprensibile perchè nulla racchiude, io bramerei si avesse riguardo a questi grandi, insuperabili nelle dotte creazioni, insuperabili nella ingenua limpidezza: ricordando con Massimo d'Azeglio che troppo facile sarebbe scriver bene, qualora il bello fosse sinonimo di ricercato e voluto.

*
* *

In *William Shakspeare,* dopo aver tracciato a largo quadro i genî dell'umanità, Vittor Hugo osserva: " Eppure, questi genî possono da noi essere uguagliati — Come? — Divenendo diversi da essi „.

L'osservazione, geniale nel paradosso apparente, ha riscontro in un detto del nostro Leonardo da Vinci, il quale non voleva l'artista imitasse la maniera del maestro: e, nella sostanza, si connette colla rampogna di Orazio, stigmatizzante il " servorum pecus „, degli imitatori. Ora, per il nobile distacco dalla via largamente lumeggiata, per lo sviluppo dato a forme prima di lui incerte, spetta nel nostro studio un posto di onore altissimo a Carlo Filippo Emanuele Bach (1), il cui indirizzo sembrò voler emulare l'inarrivabile grandezza del padre col battere diverso cammino. Per tempo sembra egli intuisse che ad un grande tutto si può rubare, tranne l'ingegno: onde con cura amorosa e quasi con sacro terrore da lui si tenne lontano nella pratica, studiandone indefesso i capilavori per attingerne il bello, e in altro campo rifletterlo. Sotto questo aspetto egli mi sembra meritevole di gloria maggiore: e nell'accennarlo insisto, apparendomi più grande nell'abbandono d'una tradizione, da lui profondamente apprezzata, che non nel risultato apparente delle innovazioni apportate.

---

(1) Nato a Weimar l'8 marzo 1714: morto ad Amburgo il 14 dicembre 1788. Si trova ricordato coi nomi di Bach di Berlino, o B. di Amburgo. Riguardo all'importanza che l'opera sua assume di fronte alla moderna Sonata, v. Klauwel, *Geschichte der Sonate*, Köln, 1899; Shedlock, *The pianoforte Sonata*, London 1895; oltre alle storie di Seiffert-Weitzmann e Bie.

Infatti dai più le opere di C. F. E. Bach non vengono osservate nella luce conveniente: ed il giudizio che ne risulta sembra contraddire alle lodi nei libri tributate. L'epoca avanzata in cui le sue Sonate compaiono, la immediata successione di Mozart e Haydn, l'immenso sviluppo successivo lo fanno considerare come moderno: e nel confronto la sua produzione apparisce povera, il volo arditissimo sembra ancora impacciato dallo scolasticismo, lo sviluppo eccezionale si giudica tratto tratto infantile per il contrasto con i colossali svolgimenti cui giunge il romanticismo d'un Beethowen.

Quando però si ricordino i tentativi dei precursori, e si consideri la distanza che separa le sue Sonate da quelle del Pasquini, del Kuhnau e degli altri innovatori già studiati, si avrà stregua migliore per il giudizio: che se a ciò si aggiunga l'esatta conoscenza del moto velocissimo compiuto nell'ultima metà del settecento, e si abbia riguardo che l'opera di Filippo Emanuele si impernia nel primo cinquantennio, allora apparirà spiccata la sua grandezza; e ai più esigenti egli s'imporrà, come legittimo discendente del maggior genio musicale.

Era egli il secondo figliuolo di Sebastiano, che gli fu maestro dopo i primi anni passati dal piccolo Emanuele nella Scuola di Tommaso a Lipsia. Seguendo l'esempio cui venne più volte accennato, si iscrisse ad un corso universitario, studiando giurisprudenza a Lipsia e terminando a Francoforte sull'Oder. Questa coltura, che fra i musicisti nostri è spesso un pio desiderio, forse concorreva alla infelicità rassegnata della sua esistenza: perchè, ponendolo in grado di apprezzare la propria superiorità, rendeva più cosciente il contrasto fra i meriti reali dell'artista e la modesta riputazione a lui fatta dalla società contemporanea. Friedmann Bach, seguendo le traccie del padre, riaffermava una tradizione troppo profonda: Emanuele, battendo nuovo cammino, propo-

neva forme troppo lontane da quelle in cui la pesante Germania ancora si cullava: entrambi degni del massimo appoggio, vennero male conosciuti nel loro tempo, e solo rivendicati dalle crescenti generazioni. Che se Carlo Filippo Emanuele non provò l'estrema miseria del fratello, e passò giorni in serena agiatezza, non per questo visse felice: e le parole sue al Burney lo ricordano (1).

Nel 1738 erasi recato a Berlino, per insegnarvi l'arte sua: e nel 1740 Federico II, salendo al trono, lo chiamava nella coorte di musicisti ch'egli prediligeva. A questo periodo si riferisce la visita fatta dal padre suo Sebastiano al gran re, nel 1747 a Potsdam, in compagnia di Friedmann Bach, e la famosa improvvisazione su tema dato da Federico II, la cui memoria vive per noi nella *Musikalisches Opfer*. Federico il grande, che con tanto disinteresse nella " Storia delle sue campagne „ critica l'opera propria, apprezzando il bene e le osservazioni altrui, era forse meno schietto nei giudizî sull'arte che proteggeva: onde un musicista della corte ebbe a dire che " il re amava solo la musica per flauto e, fra questa, la musica del *suo* flauto „. Malgrado ciò, con lui rimase Emanuele fino al 1767 quando, non senza difficoltà, riuscì a lasciare la corte di Prussia per Amburgo. Era quivi chiamato in posizione più libera a sostituire Telemann: e fu necessaria una lunga costanza nella richiesta perchè gli si concedesse di condurre seco la famiglia, legata dagli usi autocratici di quel Governo alla terra prussiana. Federico soleva ripetere: " Io concedo che il mio popolo dica quel che vuole: egli in

(1) « Dacchè ho cinquant'anni, ho dimenticato ogni ambizione. Mi son detto: viviamo in riposo, chè domani forse giungerà la fine della mia vita. Così mi riconciliai con la mia posizione ».

cambio mi lascia fare quanto meglio mi aggrada „; ed Emanuele Bach, che per pratica ciò conosceva, come prima potè giungere ad Amburgo, stabilì di non più legarsi per l'avvenire: mantenendo la sua promessa col resistere a tutte le sollecitazioni delle corti, che tratto tratto lo chiamavano, e terminando i suoi giorni nella famiglia, che (fatto strano, fra i Bach) non seguì l'indirizzo segnato dal padre.

Col graduale avvicinarci al trionfo del pianoforte moderno riesce più noto il genere delle composizioni anche a quanti considerino la musica quale semplice distrazione nelle ore di riposo: e l'attiva propaganda fatta in favore di Emanuele Bach ha ormai disseminato le opere sue, che il dilettante non ignora. A parecchie riprese si è accennato alla costituzione della moderna Sonata per pianoforte, che in Haydn, Mozart e Beethowen giungerà all'ápogeo. Figlia d'una ricca e paziente evoluzione, nei tre tempi tipici che la costituiscono rivela l'ultimo adattamento alla tastiera delle forme affermate nel Concerto grosso: di più, canta in essa tutto un elemento passionale, per cui la musica sembra svolgere l'intimo avvicendarsi di emozioni che formò oggetto dei nostri studî trattando il concetto di unità nella composizione. E il presentimento di un' êra nuova (appoggiato alle prove fatte sulle tastiere a martelli del Silbermann, che già tentavano il musicista) sembra guidasse il nostro autore a questo " dolce stil nuovo „, che coi tre sinfonisti ricordati inonderà di meraviglia l'Europa, e in lui già apparisce quale transizione al regno del pianoforte.

Il merito speciale del nostro autore rifulge nel carattere organico da lui imposto all' antica trattazione, in ispecie nel primo tempo della Sonata. Quella struttura a doppio tema che rudimentalmente già ci colpiva nei precursori, con Emanuele Bach si arrotonda e si amplia. Non sono soltanto due temi che, proposti in rapporti di

prima a quinta (o di prima a terza minore superiore, se il pezzo è in minore), discendono ad una chiusa comune: sono due enti che tendono a veri e proprî periodi di sviluppo, segnando così una parte nuova, pressochè sconosciuta alle forme anteriori, ove l'analisi tematica fraziona e suddivide le prime idee e con aggruppamenti caleidoscopici ricava nuove bellezze dalle membra del tutto primitivo.

Così si afferma nettamente la tripartizione dell'ente creato. All'*esposizione dei temi* segue la *fase di sviluppo*: finchè il *gruppo finale* riepiloga l'opera, come il capitello corona lo stelo leggiadramente librato sopra la base granitica.

Iniziato poi ed affermato il movimento, esso più non si arresta se non a trasformazione compiuta: onde la ricca falange di musicisti che lo segue apparirà quale seconda coorte di successori, conducendoci con Mozart, nel periodo di Clementi, all'assoluto trapasso dalle forme del clavicembalo all'attuale sistema del pianoforte.

E qui ricorderò che non esiste in natura un vero punto in cui una forma si arresti e una seconda abbia inizio: quella continuità ininterrotta che l'una coll'altra unisce le manifestazioni universe ha qui applicazione completa. Se riguardiamo da lungi, i soli picchi e le vette giganti all'occhio appariscono: ma se con paziente cammino percorriamo la distanza che li separa, tra valli e frane e scoscendimenti rovinosi altri picchi, altre vette ci si parano dinanzi: e la catena di monti, come la falange degli artisti esaminati, si spiega in un tutto, ove ogni momento è premessa e conseguenza, a seconda del punto da cui si presero le mosse.

L'opera di Carlo Filippo Emanuele Bach è poderosa. Quando egli morì, si pose in vendita la sua collezione di musica antica, di libri, di oggetti d'arte: e l'elenco stampato nel 1790, comprende 142 pagine in 8°, di cui

buona parte dedicate alle sue composizioni edite e inedite. Di esse molte esorbitano dai limiti del nostro lavoro: la letteratura del pianoforte poi annovera 210 *a soli* per clavicembalo (di cui 70 inediti): 52 Concerti per clavicembalo e orchestra (43 inediti): 12 Sonate per clavicembalo obbligato, con accompagnamento di parecchi strumenti (9 inediti): 47 Trio per clavicembalo, violino e basso, tra cui alcuni per flauto, violino e basso (27 inediti): 3 Quartetti per clavicembalo, flauto, viola, basso (ined.): 89 Sonate per clavicembalo solo e 24 con accompagnamento: 3 raccolte di Concerti con orchestra, fra cui sei Concerti facili: 6 raccolte di pezzi staccati per clavicembalo, altra raccolta di fantasie, rondò. Ed il catalogo, che il lettore troverà nel Manuale della letteratura della tastiera di Prosniz o nel Fétis, è per se stesso interessante, facendoci conoscere coi titoli speciali e con la data delle diverse raccolte l'eclettismo d'indirizzo tentato, forse per rendere più accette quelle creazioni, che il pubblico trascurava. Non manca neppure l'indicazione di un " Minuetto a mani incrociate „ (Lipsia, 1731) che ci ricorda una specialità di Domenico Scarlatti. Nelle raccolte poi di Breitkopf (1757-58) e in quella delle fughe di Marpurg (Berlino, 1758) troviamo delle fughe che ci ricordano gli appunti mossi dagli incontentabili al Bach. Sostenevano questi che il genere suo melodico, chiaro, brillante procedeva dalla impotenza a trattare lo stile severo del padre: al che egli rispondeva con opere fugate di incontestabile merito. Abbiamo infine a Lipsia, 1760, Sei sonate facili: a Berlino, 1765, Dodici piccoli pezzi ad uso dei principianti: e, per compiere la misura, si aggiungono nel 1770 Sei sonate per le signore.

Il titolo, tuttavia, non scuoteva l'apatia del pubblico: e le Sei sonate per gli intenditori, edite a Lipsia nel 1779, sembrano un'amara protesta del musicista dottis-

simo contro quell'ingiusto abbandono, cui si riferiscono le parole riportate dal Burney.

Importanza capitale per la storia della Sonata moderna ha la pubblicazione del 1742, datata da Lipsia. Infatti le Sei sonate dedicate al re di Prussia costituiscono il modello lanciato nel mondo musicale a prova dell'ardita innovazione. Era quello il periodo in cui Bach si trovava irreggimentato alla corte del regio allievo di Quantz: e triste dovette essere la sua delusione al vedere così freddamente accolto dai musicisti quel volume, ove egli con coscienza aveva consegnato forme nuove e imperiture. Nè meno valente fu nella didattica: perchè al suo saggio sul vero modo di suonare il clavicembalo non solo dobbiamo i ricordi della tradizione paterna, ma ancora squisiti precetti, al pianista utilissimi, per quanto concerne la scuola d'accompagnamento (1). Riguardo alle opere sue, le edizioni moderne dei Ricordi, Farrenc, Peters, Rieter-Biedermann, Hofmeister, Senff, per dire dei principali, le hanno siffattamente volgarizzate, che riesce facile apprezzare le bellezze profuse in queste pagine per tanto tempo dimenticate.

E lo spirito del massimo fra gli organisti germanici dovette compiacente sorridere di quel sorriso bonario, dai contemporanei ricordato, nel vedere il figlio elevare le " bagatelle „ del genere leggero, come egli le appellava, ad un'altezza, che Haydn studiò ammirando, e Mozart riverente applaudiva. In esse un raggio del nostro sole italiano illumina l'orizzonte dell'arte: il sentimento pensoso e il mistico raccoglimento di Tecla a

(1) L'opera ha per titolo: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Berlino, 1752-1762, in-4°, due vol. Ripubblicata a Lipsia nel 1782, poi nel 1787 e nel 1797. Lo studioso potrà trovarla in edizione moderna, curata da G. Schilling, Berlino, 1856.

grado a grado sfumano, per cedere al canto di Giulietta. Onde i successori, intesi a perfezionare con la potenza del genio il nuovo modello, piegheranno l'entusiasmo fantastico e il sogno dello spirito germanico a tanta e così calda passione, che sull'inizio del secolo testè chiuso gli operisti italiani verranno attingendo da essi le melodie più innamorate.

*
* *

Riprendendo ora la serie cronologica degli autori, troviamo Giovanni Ernesto Eberlin (1), su cui regna incertezza per l'inesplicabile silenzio creato intorno all'artista. Eberlin venne dimenticato dai trattatisti del suo tempo; e se la ricerca amorosa di più recenti storici non ne avesse rivendicato la gloria, con una pleiade di oscuri sarebbe passato nell'oblio completo, cui l'incuria di Whalther e in ispecie di Mattheson, inteso a scrivere di tutto e di tutti, legittimava. Dal titolo premesso alle sue IX Toccate e fughe per organo, edite a Augsburg nel 1747, apprendiamo come egli fosse organista di corte presso l'Arcivescovo di Salzburg: ed un ricco catalogo di opere sacre lo ricorda quale attivo scrittore che forti musicisti elogiano per la nobiltà e la ricchezza dello stile, improntato di severa grandezza. Infatti Clementi non temette d'inserire le Nove toccate e fughe dell'Eberlin nella sua collezione per organo e clavicembalo: e Sei Preludî e Fughe pubblicati dal Farrenc nel " Trésor des Pianistes „ confermano l'elogio, interessando lo studioso per la nobiltà della trattazione non restia alla

(1) Alcuni recano le date 1716-1776; Riemann registra la nascita a Jettingen, 27 marzo 1702: la morte a Salzburgh, 21 giugno 1762.

novità dell'effetto. Altre edizioni si trovano presso Schott (9 Toccate e fughe), Körner (nn. 103, 192, 253) e Pauer. L'Eberlin fu maestro di Antonio Adelgasser, lodato come organista e dotto conoscitore del clavicembalo: tuttavia le composizioni sue rimasero manoscritte, piombando nell'oscurità il nome di uno tra i buoni organisti e scrittori della corte di Salzburg.

Ora in Cristoforo Nichelmann (1) riappare il dotto trattatista che dell'arte tenta investigare la filosofica essenza: sopravvivendo col libro a quello stesso oblio, che viene gravando le sue opere musicali. All'epoca bachiana, oltrechè per le date della sua vita, si connette ancora per l'insegnamento avuto in quella Scuola di S. Tommaso di Lipsia ove Sebastiano Bach era direttore. Vi entrò nel 1730: Guglielmo Friedmann Bach poi lo guidò negli studi del clavicembalo e della composizione, ove fu apprezzato, tantochè, mentre voleva recarsi in Inghilterra e in Francia per tentar fortuna, venne da Federico II richiamato a Berlino, in qualità di secondo maestro al cembalo nella sua orchestra. Ciò nel 1744. Fino a quell'epoca, bramoso di conoscere le sane tradizioni operistiche lasciate dal Keiser ad Amburgo, vi si era recato, conoscendo oltre all'illustre compositore anche il Telemann e il Mattheson: tornato a Berlino nel 1740, si era perfezionato con Quantz e Graun, componendo le sue Sonate per clavicembalo. Furono esse pubblicate a Norimberga, nel 1749, e comprendono due opere di Sonate che lo ricordano quale virtuoso della tastiera. Il lettore ne troverà saggi nelle edizioni del Farrenc (" Trésor des Pianistes „), costituenti due gruppi, l'uno di cinque, l'altro di sei Sonate. Una spe-

(1) Nato a Treuenbrietzen il 13 agosto 1717: morto a Berlino il 30 luglio 1762.

ciale importanza assume poi il suo nome per l'opera di estetica " Die melodie nach ihren Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften „, edita a Danzica nel 1755: ove considerando la melodia in sè e nelle proprietà fondamentali, afferma principî pratici, e rivela un'acutezza di indagine lontana dalle nebulosità metafisiche del tempo. A quel periodo in Francia risale la lotta famosa tra buffonisti e antibuffonisti che J. J. Rousseau inaspriva colla " Lettre sur la musique Française „: e il nesso causato dalla successione delle date — la lettera fu pubblicata nel 1753 — o qualche notizia particolare spinsero il Gerber a dire che l'opera del Nichelmann nacque in seguito allo scalpore levato da quella pubblicazione. L'autore, tuttavia, non accenna alla Lettera in nessun punto del lavoro, il cui sistema segue tutt'altra via di quella che il Rousseau batteva, abbandonando ogni forma polemistica per rivestire quella del vero trattato. Ed è bello il vedere a quei tempi discutersi con tanta acutezza da dotti gli stessi argomenti, che in epoca più prossima verranno dai meno competenti maltrattati: guidando Ettore Berlioz a mormorare: " Je m'abstiendrai de parler à ce sujet des hommes de lettres, qui écrivent, soit en vers, soit en prose, sur des questions de théorie musicale dont ils n'ont pas la connaissance la plus élémentaire, en employant des mots dont ils ne comprennent pas le sens (1) „.

Suo coetaneo fu quel Giorgio Cristoforo Wagenseil (2) che per lunghi anni vide il nome e le opere sue apprezzati nel campo della tastiera, fra l'elegante corte di Maria Teresa e le continue richieste dei più ricchi casati. Quando Mozart, nel 1762, fu condotto dal padre

(1) *Les grotesques de la musique.*

(2) Nato a Vienna nel 1715 e quivi morto il 1° marzo 1777.

a Vienna, e a soli sei anni osò eseguire dinnanzi l'imperatore musica da concerto, scelse una tra le opere del Wagenseil; e questi, dietro preghiera del futuro sinfonista, assistette all'esecuzione voltandogli i fogli. Sgraziatamente la fama goduta come esecutore non riesce a tener alta la gloria dell'artista: e le opere per clavicembalo, abbastanza numerose, sembrano non elevarsi su quell' " aurea mediocritas „ ove il paziente lavorio si ingegna a nascondere la mancanza della trovata geniale. Il Wagenseil, allievo del Fux per quanto concerne la composizione, era stato maestro di clavicembalo presso Maria Teresa, e tentò il teatro e il genere sacro. Lasciò morendo buon numero di composizioni, fra cui le seguenti stampate per la tastiera: Suavis artificiose elaboratus concentus musicus continens 6 parthias selectas ad clavicembalum compositas: Bamberga, 1740: Sei divertimenti di cembalo, op. I, Vienna: Sei idem, op. II, ivi: Sei idem, op. III, ivi: Quattro Sinfonie per clavicembalo con due violini e basso, op. IV, ivi: Due divertimenti per clavicembalo, violino e basso, e un terzo per 2 cembali, op. V, ivi: Sei sonate per clavicembalo e violino, op. VI, Parigi: Quattro Sinfonie per clavicembalo con due violini e basso, op. VII, ivi: Due Sinfonie, idem, op. VIII, Vienna. Si citano ancora 27 Concerti e cinque raccolte di piccoli pezzi per cembalo, inediti: le edizioni moderne del Pauer (Alte Meister, n. 19) e del Litolff recano a notizia del pubblico alcune tra le sue Sonate: e il seguito del racconto ci guida a Federico Guglielmo Marpurg (1), il trattatista dotto ed eclettico, che nell'attività e nella coltura profonda ricorda i migliori modelli di questa studiosa Germania. Aveva se-

(1) Nato a Seehausen il 21 novembre 1718: morto a Berlino il 22 maggio 1795.

guito con amore e per tempo le discipline letterarie, rendendosi famigliari le principali lingue antiche e moderne: pari perseveranza l'aveva reso pratico conoscitore della matematica e della musica: onde allorquando nel 1746 si spingeva a Parigi, presto stringeva relazione con Rameau, le cui ricerche armoniche avevano levato rumore. Non tornerà forse inutile ricordare al lettore che Rameau, pure movendo da principî empirici (quali il postulato che ogni corpo sonoro, in qualsiasi modo posto in vibrazione, produca sempre l'uguale successione di armonici (1)), aveva tuttavia affermato la grande verità relativa al rivolto degli accordi, donde si muove alla conoscenza del basso generatore o fondamentale. Ora, i principî da lui sanciti nel *Traité d'harmonie* e man mano sviluppati, davano luogo a repliche e polemiche, ove non sempre Rameau poteva sostenere il proprio asserto: come avvenne nelle quistioni con D'Alembert, troppo a lui superiore in fatto di conoscenze geometriche, e quindi confutatore vittorioso di alcune sue proposizioni. Tuttavia, siccome nulla tanto giova alla diffusione di un'idea quanto il rumore levato intorno ad essa, così la lotta riuscì utile al combattuto: e Marpurg nei pochi mesi di permanenza a Parigi, con vero interesse studiò il nuovo sistema del basso.

Tornato in Germania, visse tra Amburgo e Berlino: finchè, in possesso d'una carica non musicale, lo troviamo fino agli ultimi anni in questa città, sereno nella placida esistenza di studioso, stendendo metodicamente nelle ore di pace quei lavori teorici che gli fruttarono in Germania fama invidiata.

Uno tra i primi meriti, per noi, sta nell'opera sua relativa all'Arte di suonare il clavicembalo (2), che non

(1) *Traité de la génération harmonique*: e *Démonstration du principe de l'harmonie.*

(2) *Die Kunst das Klavier zu spielen*, Berlino, 1750-51.

solo costituisce un documento prezioso per lo stato della diteggiatura e della meccanica generale a quei tempi, ma può guidare tutt'ora lo studioso a sani principî di interpretazione. Il Méreaux, nell'opera più volte citata, riporta dal Marpurg la classificazione degli abbellimenti: e torna utile il cenno, pel confronto fra le varie scuole e le tendenze particolari. Nè qui s'arrestava l'opera del dottissimo critico: in moltitudine d'altri scritti il Marpurg trattò i principali quesiti che all'arte della composizione si riferiscono, non rifuggendo da quelle pubblicazioni polemistiche in cui sembra compiacersi l'*irritabile genus* di questi investigatori. Il giornalismo artistico a lui deve la pubblicazione ebdomadaria dal titolo " Der kritische Musikus an der Spree „ (dal 1749 al 1760): e con questa indicazione perifrastica di " Musicista critico della Sprea „ anzichè col nome di Marpurg, è firmata l' " Arte di suonare il clavicembalo „. Tra le polemiche violente cui s'abbandonò il Marpurg abbiamo già ricordato quelle col Sorge, a proposito dei principî da questi affermati nel " Compendium harmonicum „.

Riguardo alla composizione, oltre ad un'opera sacra, abbiamo pagine di canto e piano nelle " Nuove canzoni con clavicembalo „, Berlino, 1756, e " Odi spirituali, morali, profane con accompagnamento di clavicembalo „, Berlino, 1758. Possediamo ancora: Sei Sonate per cembalo, Norimberga, 1756: Pezzi di clavicembalo, ecc., in tre raccolte, Berlino, 1762: Fughe e Capricci per il clavicembalo e per l'organo, Berlino, 1777. Finalmente, ci lasciò alcune edizioni di buoni autori contemporanei, da lui curate con intelletto d'artista. Anche per il Marpurg si potranno consultare saggi pianistici nell' " Alte Meister „ e nell' " Alte Klaviermusik „ del Pauer, o nelle edizioni del Litolff.

Nell'accennare alle sorti della terra Germanica, in questo periodo, si è notato l'incremento che il regno

glorioso di Federico il grande sembra recare all'arte. A quel modo che una ricca nutrizione rende più facili all'organismo le espansioni del giuoco e del piacere, così lo splendore e il fasto avvivano la tempra dell'artista. Ed alla corte di Federico II un nuovo musicista ci si presenta, non ricco di prodotti per quanto si riferisce alla tastiera, ma importante nella storia di questo periodo. Coetaneo di Marpurg, Giovanni Enrico Rolle (1) come lui aveva per tempo frequentato gli studî, approfondendosi meno però nelle lettere e nelle scienze per darsi tutto all'arte. A tredici anni, una sua cantata sacra si eseguiva in Magdeburgo, ove suo padre risiedeva, nella chiesa dello Spirito Santo: a quattordici, occupava nella stessa città la carica d'organista in San Pietro. Passato a Lipsia, per quattro anni seguì i corsi di filosofia e giurisprudenza: finchè, salito Federico II al trono, il Rolle, già favorevolmente conosciuto per alcune pubblicazioni musicali, fu chiamato a far parte di quella corte, che attorno al re di Prussia si accoglieva. Già si è avuto occasione a notare la difficoltà con cui Federico rinunziava ad un artista che gli piacesse. Ciò aveva esperimentato Emanuele Bach: ciò ebbe a provare il Rolle, che, volendo in capo a sei anni accettare il grado di organista a S. Giovanni di Magdeburgo, dovette lottare prima che le sue dimissioni fossero da Federico accettate. Perchè quel monarca, cui giuoco e donne tornavano a noia, aveva per la musica, o mostrava di avere, una speciale predilezione: e quando nella sala dei concerti privati entrava col flauto in una mano e le partiture sotto al braccio, i suoi musicisti erano obbligati a suonare nel più profondo raccoglimento, solo

(1) Nato a Quedlinburg il 23 dicembre 1718: morto il 29 dicembre 1785.

turbato dai " bravo! „ che Quantz aveva la prerogativa di prodigare al reale suo allievo.

Nel 1752 era chiamato il Rolle a direttore di musica presso l'Università di Magdeburgo: il che dimostra ancora una volta il conto in cui venne tenuto. Compositore fecondo e corretto, melodista elegante, scrisse otto oratorî, buon numero di cantate e drammi musicali. Nelle opere sue manoscritte si citano Concerti, Trii, Soli per clavicembalo: inoltre le Odi di Anacreonte, per canto e clavicembalo, furono da lui edite a Berlino nel 1775, e, in ugual riduzione, la cantata Davide e Jonatan apparve nel 1773 a Lipsia.

Spesso, nel cenno relativo ai musicisti dell'epoca, ci accadde di ricordare l'antica " Augusta Vindelicorum „, che durante il periodo più accanito della Riforma vedeva proclamata nel recinto delle sue mura la famosa Confessione di Augusta sotto Carlo V, nel 1530, e più tardi con l'ultima dieta Augustana, nel 1555, assisteva al riconoscimento officiale del luteranesimo. A questi fasti nel campo dei nostri studî un nuovo e glorioso si aggiunge: perchè la ricca terra bavarese è culla a Leopoldo Mozart, il cui nome vive attraverso alla storia dell'arte congiunto a quello d'uno tra i massimi genî musicali. Nella storica città, ove Lutero e Melancton formulavano i principî della riforma, nasceva Leopoldo Mozart (1) da un legatore di libri: e compiuti gli studi suoi, frequentando a Salzburg un corso di giurisprudenza era dapprima accolto presso il conte di Thurn, quindi entrava come violinista nella cappella del vescovo di Salisburgo verso il 1743. L'epoca del codino e della cipria, come si verrà intitolando il settecento, ha pro-

(1) Nato a Augsburg il 14 novembre 1719: morto a Salzburg il 28 maggio 1787.

fondamente mutato le tendenze primitive della terra, le cui sorti artistiche passano dal dominio della musica sacra all'imminente trionfo del romanticismo sinfonico. Se Hausrath rivivesse per descriverci gli ambienti famigliari dell'epoca, in luogo di quella comoda austerità che regnava ai tempi della riforma nelle ampie sale di Norimberga, ora ci additerebbe ninnoli e fronzoli di origine francese o spagnuola, e tratto tratto sovrapposizioni bizzarre di vecchie e nuove influenze. Così quel " dolce stil novo „ che in Emanuele Bach ha cantato una vita più gaia e serena, costituisce il preludio dell'ampio tema variato che sta per svolgersi: cui ci fa ripensare involontariamente Leopoldo Mozart per l'immediato rapporto col figlio suo.

Sposatosi in quel torno di tempo, apprezzato per le opere pubblicate e in ispecie per il suo metodo del violino (1756), Leopoldo Mozart venne elevato nel 1762 a secondo maestro nella corte di Salisburgo. La vita sua era scorsa tra il disimpegno delle attribuzioni musicali e l'educazione dei due figli, Maria Anna e Wolfango, soli rimastigli fra i sette avuti: e in parecchi viaggi, da quel tempo, cominciava a visitare l'Olanda, l'Inghilterra, l'Italia, la Francia, mettendo in evidenza le prodigiose attitudini del figlio, presentando in Anna Maria una piccola meraviglia (che più tardi non corrispose alle speranze concepite), sognando infine per la famiglia sua quella ricchezza che sempre più l'abbandonava in seguito alle spese incontrate.

Leopoldo Mozart sperava che i trionfi del figliuolo gli procurassero un aiuto materiale per la sua educazione: ma si sbagliò. Feste, applausi, carezze erano prodigati da principi e monarchi a Wolfango, che Maria Teresa abbracciava e di cui la sola Pompadour aveva respinto il bacio infantile: ma, al ritorno dai viaggi, Leopoldo passò nella povertà gli ultimi anni, retto sol-

tanto da una ingenua fede religiosa che riapparirà con l'uguale candore in un colosso: Giuseppe Haydn.

In prima linea nella produzione musicale sta il citato Metodo per violino, che ripubblicato e tradotto costituisce una solida raccomandazione per il nome suo. Abbiamo ancora opere liturgiche, drammi musicali, e, nel campo nostro, dodici pezzi per clavicembalo, stampati nel 1759 col titolo " Il mattino e la sera „. Musicista colto e conoscitore dei modelli migliori, fu la guida eccellente sotto cui Amedeo Wolfango Mozart iniziò la sua educazione musicale.

Senza arrestarci a Fischer, nominato dal Gerber come uno tra i più valenti clavicembalisti, ricorderemo in quest'epoca Giovanni Federico Agricola (1), anch'egli legato alla corte di Prussia ed allievo di Sebastiano Bach. Quello studio che nei precursori tratto tratto ci condusse a riprodurre temi e brani musicali per tentarne la disamina, non riuscirebbe pratico in quest'ultima fase attraversata: perchè, col crescere dei tempi e col diffondersi della coltura, le forme dall'uno all'altro si trasmettono senza che riesca possibile affermare chiaramente un distacco. La Sonata di C. F. Emanuele Bach si svolge e si accetta, estendendosi a tutta la coorte dei musicisti: la *routine* prende il sopravvento, e solo tratto tratto una nuova genialità spiccata si impone. Così le forme prima speciali ai soli e rari aristocratici dell'arte ora penetrano nel patrimonio comune: come il sole che, dopo aver lampeggiato sui picchi inaccessibili, a grado a grado inonda la pianura e le valli, recando con qualche ritardo anche ad esse la luminosa carezza. Non è diversa la luce che abbellisce i bassi fondi d'una gola da quella

(1) Nato a Dobitschen, nel ducato di Gotha, il 4 gennaio 1720: morto a Berlino il 12 novembre o il 1° dicembre 1774.

che sembrava suscitare un nimbo d'oro fra le rupi aeree: e il fondo delle nozioni comuni ad un'epoca è costituito dai tesori, che con lotte penose e lunghi sacrifizî i grandi del periodo precedente conquistavano.

All'università di Lipsia s'era addottrinato l'Agricola in giurisprudenza e filosofia, coltivando nel frattempo con amore la musica sotto Sebastiano Bach: quindi, condottosi nel 1741 a Berlino, proseguiva gli studî della composizione col Quantz, pubblicando i primi saggi nel genere vocale e strumentale. Ebbe in essi la ventura di piacere a Federico II, che gli diede l'incarico di scrivere opere per il teatro di Potsdam, lo appoggiò, e, venuto a morte Graun, lo elesse a maestro della cappella reale. La sua opera artistica riesce importante nel campo sacro e profano, ma non si rivela nel genere pianistico: tuttavia la parentela man mano crescente fra i generi musicali guida a ricordarla anche per l'importanza che assunsero le sue opere teoriche: fra cui van notate le censure mosse al Marpurg sotto il pseudonimo di " Olibrio „, e che colpivano la pubblicazione ebdomadaria da quello tentata nel " Der kritische Musikus an der Spree „.

Vera importanza pianistica assume per contro Gian Filippo Kirnberger (1), forte organista ed esperto esecutore sulla tastiera a becco di penna. Ancora una volta con lui il nome di Bach torna a ripetersi nella storia dell'insegnamento: ricordandoci l'immensa influenza che, per largo ciclo di allievi, quel sommo artista imperfettamente conosciuto ai suoi tempi, esercitò sull'intera Germania. Kirnberger aveva appreso i rudimenti della musica, del clavicembalo e del violino nella sua città

(1) Nato a Saalfeld, in Turingia, il 24 aprile 1721: morto a Berlino il 27 luglio 1783.

natale: quindi con Kellner, organista a Graefenroda, e più tardi con Meil, violinista di cappella del principe di Schwarzburg, a Sondershausen, si era venuto perfezionando nella composizione e nella tecnica dell'arco.

In questo stesso periodo Enrico Nicola Gerber, cui sopra accennammo, aveva perduto l'impiego per l'incendio della piccola città di Heringen, ove egli era organista, ed era stato ricevuto nell'uguale incarico presso la corte del principe di Schwarzburg (1731). Ora, la conoscenza di questo allievo di S. Bach fu utile al giovane organista, che, spinto dalle sue esortazioni, nel 1739 si recava a studiare sotto il più grande organista germanico. Due anni di scuola bastarono alla profonda conoscenza dello stile Bachiano, che, con minore grandezza, nelle sue fughe per organo si ritrova. Passò allora in Polonia, ove brillava quale clavicembalista al servizio di parecchi signori: tornò nel 1751 in Germania, ammesso come violinista alla corte di Federico II di Prussia: infine passava quale maestro e direttore dei concerti presso la principessa Amelia, ove finiva i suoi giorni.

Anche questo artista appartiene alla categoria privilegiata di coloro che, contemperando felicemente le doti della fantasia emozionale colla rigidezza del calcolo, giungono in arte a creare opere vitali, e nella scienza investigano i principî che sembrano reggere il Bello. L'estetica — questo ramo della psicologia che, lentamente districandosi dalle pastoie metafisiche, si lancierà a volo ardito nel periodo attuale — fa spesso capolino nei vecchi trattatisti: e l'opera del Gerber ha speciale importanza per i sani principî che nei trattati viene svolgendo, in ispecie per quanto concerne il concetto della prolungazione di suoni sulla successione d'accordi, cui non appartengono. Più moderno e più pratico di Marpurg, nettamente si avvicina ai principî che ver-

ranno dal secolo XIX accettati: e per quanto non sia giunto, come egli ed altri pretesero, a ridurre tutti gli accordi ai due fondamentali (perfetto e di settima), tuttavia semplifica le teorie allora in uso.

Degna di nota, anche in questo cenno affrettato, è l'opera su " I veri principî relativi all'uso dell'armonia „ (1) ecc. (Berlino e Koenigsberg, 1773), ove a tale semplificazione tende: e la ricca falange di opere didattiche pubblicate milita per lui, dimostrando ancora una volta come la coltura, da questi studiosi assorbita anche nel campo filosofico e letterario, li distanziasse dall'empirico e servile procedere, imperante in musica nel nostro lodato secolo dei lumi. Con tali ricerche, egli potè essere collocato accanto a Tartini e Rameau, sebbene il nome suo venga dai più dimenticato.

Sulla tastiera del clavicembalo si loda la grazia soave che ancora spira dalle sue pagine. Quell' innovazione che in C. F. E. Bach sembrava troppo ostica ai vecchi tedeschi, ora nel pubblico già si era diffusa, e la maggior leggerezza del suo periodo melodico affascinava gli animi; mentre l'ingenua semplicità del canto rifuggiva dal complicato e sapiente sviluppo delle pagine fugate. In fondo, poi, le due correnti furono accarezzate con l'uguale amore dal Kirnberger, che, mentre pubblicava le Fughe per clavicembalo in contrappunto doppio all'ottava (1760), o le Quattro raccolte di esercizi per clavicembalo nella maniera di Bach (1761-1764), non trascurava le Raccolte di Melodie varie (1769), le Canzoni a Doris con accompagnamento di clavicembalo (1774), e le Raccolte di arie di danze caratteristiche (1779), ove batteva più leggero cammino.

Altre opere del forte musicista si riferiscono al ge-

(1) *Die wahren Grundsaetze zum Gebrauch der Harmonie*, etc.

nere strumentale; fra esse un " Allegro „ edito nel 1750, pieno di slancio ed assai interessante, si ha per clavicembalo solo o per viola e violoncello. Le raccolte del Pauer (Alte Klavier-Musik: Alte Meister), del Litolff, del Rieter-Biedermann, del Farrenc, più volte citate, fanno larga parte ai saggi di questo studioso: ricordo nel fascicolo XII del " Trésor des Pianistes „ parecchi pezzi, tolti dalla seconda e terza raccolta, assai interessanti.

E un nuovo artista, più ricco di naturale inclinazione che non di studî dotti e profondi, appare verso quest'epoca con Giorgio Benda (1), cugino alla nota triade di compositori e virtuosi che resero celebre il nome dei Benda alla corte del re Federico II di Prussia. Il padre, tessitore, gli aveva insegnato alla buona i principî dell'arte in Germania diffusissima; e il piccolo Giorgio, dopo aver tentato l'oboe sotto la guida paterna, si impratichiva anche del violino e del clavicembalo, raggiungendo una non comune abilità su questo strumento. Era giunto l'anno 1740: Federico, re di Prussia, favoriva siffattamente il violinista Francesco Benda, che questi chiamava a Berlino i fratelli suoi Giuseppe e Giovanni: e il cugino Giorgio otteneva protezione dal grande monarca, entrando come secondo violino nella cappella reale. Contrariamente a quanto sinora vedemmo nei precursori, Giorgio Benda non amava lo studio paziente ed amoroso: facile all'ideazione, poco all'armonia e al contrappunto sacrificava i suoi riposi. Tuttavia, le felici disposizioni naturali lo guidarono, e l'armonia delle sue opere ha una correttezza mirabile in chi sembrava agire sotto la guida del buon senso, acquisito coll'audizione di sani lavori. La facilità, che

(1) Nato a Stare-Benatky il 30 giugno 1722: morto a Koestritz il 6 novembre 1795.

lo illudeva, non era congiunta a quella genialità che ripudia il noto e solo al nuovo si ispira: onde le opere sue, gentili e schiettamente melodiche, non riescono tuttavia ad assumere quell'individualità, senza cui ogni arte decade.

Di carattere noncurante e spensierato, soggetto a distrazioni fenomenali, Benda lasciò il posto ottenuto alla corte di Federico per la carica di maestro di cappella presso il duca di Sassonia-Gotha. Alle richieste del suo signore, che bramava musica nuova, si deve l'attività spiegata allora da Giorgio Benda, con reale vantaggio per il nome suo. Le Sonate, i Concerti del maestro furono allora apprezzati in Germania: e il duca, simpatizzando per lui, gli diede modo di fare un viaggio in Italia. L'arte del Galuppi, allora in fiore, dapprima lo scandalizzò per la leggerezza armonica: ma quando egli riuscì a penetrare la ricca eleganza delle melodie, talmente se ne innamorò, da modificare il proprio stile, che ancora risente l'influenza italiana.

Tornato a Gotha nel 1766, dopo parecchi trionfi ottenuti con opere teatrali, tutto sembrava a lui sorridere: tuttavia, spinto da un'interna irrequietezza che, come già vedemmo in Friedmann Bach, lo cacciava a vita randagia, senza ragione apparente abbandonò la posizione privilegiata e lo stipendio di milledugento talleri, passatogli dal duca di Gotha, per fuggirsene a Berlino. Da questa città, sempre insoddisfatto, passò a Vienna, per tornare pentito a Gotha, ove ottenne una piccola pensione, in seguito accresciuta dall'erede del primo suo signore: e gli ultimi suoi anni, travagliati dall'eterna irrequietezza, dovettero scorrere per lui poco fortunati, dappoichè compose l'elegia conosciuta col nome di " Lamenti di Benda (Benda's Klagen) „ e dichiarava che l'impercettibile profumo d'un fiore procuravagli maggior godimento che non la musica universa.

Molte sue composizioni sacre e profane, queste ultime in forma di cantate e melodrammi, vennero pubblicate; nel campo nostro sono notevoli: Sei sonate per il cembalo, edite a Berlino, 1751; Due concerti per clavicembalo, con accompagnamento di quartetto d'archi, Lipsia, 1779; Collezione di pezzi per piano, in tre raccolte, Gotha e Lipsia, 1780-81; Collezione di arie italiane, ridotte per piano, Lispsia, 1782; due partiture " La fiera del villaggio „ e " Romeo e Giulietta „ ridotte per tastiera.

Nelle edizioni moderne troviamo: Sei Sonate presso lo Schwickert, a Lipsia; altri saggi in Pauer, Litolff e nelle edizioni minori: al che si aggiunge il Farrenc, nella classica raccolta citata, ove il fascicolo settimo ci ripresenta le sei composizioni del nostro autore.

In sostanza, fra i continuatori della tradizione egli ha posto onorevole, senza appartenere alla schiera privilegiata dei veri innovatori.

*
* *

La data delle opere, cui da tempo veniamo accennando, è sufficiente a richiamarci al pensiero le condizioni specialissime di quest'ultima fase. Il pianoforte a martelli a grado a grado s'impone: il virtuoso ad ogni tratto modifica il sistema speciale del tocco, passando dall'una all'altra tastiera. I Silbermann, gli Stein, i Kraemer, gli Horn, i Graebner, che di ottimi clavicembali inondano l'Europa, si dànno contemporaneamente alla fabbricazione di pianoforti: ed è questo un principio da ritenere, per non cadere nell'errore di credere che tutta la produzione dell'ultimo periodo fosse estranea al nuovo sistema. La linea retta del distacco non può tracciarsi, come non è ai sensi avvertibile il preciso momento del passaggio dall'una all'altra stagione. Mentre il clavicem-

balo impera, il piccolo pianoforte con Cristofori propone le sue nuove risorse, e timidamente con Silbermann ricerca e ottiene suggerimenti e consigli dallo stesso Sebastiano Bach. Da quel punto è un muoversi in ragione inversa l'uno dell'altro: onde, allorquando con Clementi e Mozart la vittoria è passata nel campo del sistema moderno, la vocina senza corpo e stridente del clavicembalo ancora si ostina a destare gli echi di qualche vecchia sala perduta.

E nella nostra memoria sta tratto tratto il quadro infantile d'una di quelle antiche tastiere, su cui la nonna in guardinfante cercava i ricordi di giovinezza, e la falange irrequieta dei nipoti s'arrampicava, strappando le povere fila che, forse, avevano vibrato alla carezza geniale di capilavori.

Il rapido avviarsi verso il periodo moderno, non presentandoci ormai altro se non l'evoluzione delle forme e dei caratteri già osservati, consiglia a riunire in cenno sommario i restanti compositori che, nel numero non indifferente qui accolto, rappresentano appena una parte minima di quella ricchissima generazione. Bach Giovanni Ernesto, Steffan, Loehlein, Hiller, Müthel, Goldberg, Pasterwitz ci conducono all'anno memorabile della nascita di Haydn. Giovanni Ernesto Bach, allievo della scuola di S. Tommaso e dell'università di Lipsia, esercitò l'avvocatura, e diede opera all'arte prediletta nella sua famiglia, lasciando opere manoscritte sacre e profane importanti, fra cui, nella Biblioteca reale di Berlino, una Fantasia per clavicembalo. Pubblicò per questo strumento a Norimberga, 1770, tre Sonate, e nel 1772 altre due Sonate per clavicembalo e violino. Accanto a lui, quali allievi apprezzati di Sebastiano Bach stanno Gian Teofilo Goldberg e Gian Goffredo Müthel (1), ri-

(1) Quasi coetanei, nati fra il 1720 e il 1730: Goldberg a Koenigsberg; Müthel a Moetlen.

cordati dal Forkel nella vita del grande organista e dotati al più alto grado di virtuosismo sul clavicembalo. Si narra del Goldberg che, a prima vista, leggesse qualsiasi opera musicale anche colla partitura collocata alla rovescia sul leggìo: e di lui si parlava come di uno tra i più forti seguaci di Bach. Così non la pensava Forkel, che ne discorre come di un compositore mediocre, dotato soltanto di squisita valentia sul clavicordo: tuttavia non gli si può negare la profonda conoscenza della tecnica contrappuntistica, mentre l'estrema difficoltà delle sue composizioni, che pochi riuscivano ad eseguire, conferma l'abilità pianistica da lui raggiunta.

Rimasero in manoscritto parecchi suoi Concerti, preludi, fughe, ventiquattro polonesi, una Sonata con un Minuetto e dodici variazioni per clavicembalo: ricordo nel " Trésor des Pianistes „ un Preludio e fuga di questo autore, che può guidare a riconoscere l'arditezza pianistica delle creazioni da lui dette " bagatelle da signora „. Anche in ciò egli veniva seguendo l'esempio del suo grande maestro che, mettendosi in viaggio per recarsi ad ascoltare le produzioni drammatiche, diceva al figlio Guglielmo: " andiamo a gustare le canzonette di Dresda „. Imbevuti dell'arte severa germanica, questi compositori calcolavano spesso l'opera pianistica come una concessione al gusto più leggero del pubblico: il che, secondo vedemmo, è comprovato dalle stesse dichiarazioni di Teofilo Muffat e di altri scrittori.

Superiore forse come musicista, e ugualmente abile sulla tastiera fu il Müthel, che lasciò poche, ma solide composizioni edite nella seconda metà del secolo scorso. Era figlio d'un organista nel ducato di Sassonia-Lauenburg, da cui aveva attinto l'amore per l'arte musicale: a Lubeck si veniva perfezionando, e all'età di diciassette anni era accolto nell'orchestra del duca di Mecklenburg-Schwerin. In capo a due anni otteneva il permesso di

recarsi a Lipsia per approfondirsi nei suoi studî; e così diveniva allievo di Sebastiano Bach.

Il Müthel conobbe in seguito l'Hasse, subì l'influenza dei cantori italiani, che più chiara si verrà manifestando in G. A. Hiller: l'amicizia con Emanuele Bach dovette concorrere a modernizzare la sua forma, liberandola dallo scolasticismo assorbito nello studio paziente della grande arte organistica.

A Riga lo troviamo in qualità di organista negli ultimi anni; ed in questa città sono stampati due Concerti per il cembalo (1767), tre Sonate e due Arie con dodici variazioni: quattro melodie per canto e clavicembalo recano la data 1756 in Lipsia: infine l'importante " Duetto für 2 Klaviere, 2 Flügel, oder 2 Forte piano „ fu pubblicato a Riga, nell'anno 1771. Su quest'ultima opera il Forkel emetteva un giudizio assai favorevole: e quando si pensi alla severità usata da questo trattatista con Goldberg, si avrà argomento a meglio apprezzare il raro valore dell'allievo di Bach.

I nomi che seguono ci riconducono al crescente imporsi delle forme leggere, ormai consone al rapido dilatarsi dell'arte musicale che dai grandi centri scende a riunioni minori. Così Giovanni Antonio Steffan (1), boemo di nascita, può in parte considerarsi come il continuatore di Wagenseil, cui risale in qualità di allievo e si connette per la voga acquistata nell'alta società viennese. Questa città, che doveva più tardi meritare il nome di " terra dei pianisti „, lo ospitò quale maestro di clavicembalo presso la corte imperiale d'Austria; e l'arciduchessa Carolina, futura regina di Napoli, e l'infelice Maria Antonietta divennero sue allieve. Non

(1) Nato a Kopidlino, in Boemia, il 14 marzo 1726: morto sul finire del secolo.

dobbiamo confonderlo con l'italiano Steffani, di cui maggiori sono in altro campo i meriti e diversa la vita: esecutore brillante, piaceva lo Steffan all'ambiente leggero ond'era attorniato: e nelle pubblicazioni seguì l'indirizzo dei tempi, curando l'andamento melodico e la semplicità della composizione (1).

Il nome che lo segue ci trasporta al triste momento di lotte, ove in sette anni poco meno di un milione di uomini e ricchezze immense vengono sacrificati alla cupidigia o all'intrigo degli Stati europei. Da un lato Federico II di Prussia, cui dugentomila uomini costituivano l'estremo e il massimo riparo: dall'altro Austria, Russia, Svezia, la Confederazione Germanica, la Francia strette in lega formidabile, minacciando schiacciare con mezzo milione di soldati il genio militare del gran capitano. Una nazione nascente si elevava ardita, tentando por argine all'onda incalzante di Europa: e la disciplina di quei soldati, che meravigliavano il mondo quando giungevano a sparare cinque colpi al minuto, batteva a Praga gli austriaci, come tra il rombo delle cannonate e l'immenso echeggiare della " Marsigliese „ le epiche colonne della Rivoluzione trionfavano di armate invincibili.

Qui, arruolato a forza nell'esercito prussiano, travolto sui campi di battaglia, ci appare Giorgio Simone Loehlein (2), che doveva più tardi brillare per rara abilità di virtuoso su parecchi strumenti, ed è attualmente ricordato in ispecie per opere teoriche, quali la " Klavier-Schule „ a più riprese pubblicata.

---

(1) Sono pubblicati a Vienna: *Sei divertimenti per il cembalo*, op. 1. *Sonate*, id., op. 2, e op. 3: *Preludi*, *Variazioni*.

(2) Nato a Neustadt, in Sassonia-Coburgo, nel 1727: morto a Danzica nel 1782.

La sorte mutevole delle armi s'era volta contraria a Federico che, battuto a Kolin, aveva dovuto ritirarsi; in questa battaglia il Loehlein venne raccolto dal nemico tra i feriti, sfuggendo così, in seguito alla lunga cura che il suo stato richiedeva, alla tirannia di un servizio forzato. Lo vediamo allora, nel 1760, a Jena, intento agli studi musicali: e in breve la rara attitudine lo fa applaudire sull'arpa, lo rende ricercato quale insegnante. Nel 1761 la cappella di Jena lo chiede a maestro; e quando la pace di Parigi pose termine alla guerra dei sette anni, egli si spinse a Lipsia, dandò lezioni di clavicembalo, fondando concerti, meravigliando colla rara abilità di strumentista, facendo infine conoscere le sue composizioni, che, secondo l'uso già rilevato in parecchi predecessori, egli stesso incideva.

Sei opere, pubblicate dal 1766 in poi, comprendono Sonate, Terzetti, Quartetti e Concerti per clavicembalo e violino, ch'egli suonava nell'orchestra di Lipsia. La Scuola poi di clavicembalo, cui sopra accennai, è divisa in due parti; svolge i principî d'armonia e l'accompagnamento del basso cifrato, colla guida illustrativa di sei Sonate per clavicembalo e violino. Parecchie edizioni se ne fecero nel settecento: ed una fra le ultime, accresciuta da Witthauer, servì di base a quella che si pubblicò col nome di A. E. Müller, e Czerny riprodusse.

Ad un anno di distanza nasce Giovanni Adamo Hüller (1), più conosciuto sotto il nome di Hiller, che nella storia dell'arte è ricordato assai favorevolmente anche dal figlio suo Federico e dal pianista, compositore e concertatore Ferdinando, vissuto nel nostro secolo. Ap-

(1) Nato a Wendischossig, presso Goerlitz, il 25 dicembre 1728: morto il 16 giugno 1804 a Lipsia.

parteneva quest'ultimo ad altra famiglia, e recatosi nel 1828 in Francia, vi aveva ottenuto larghi trionfi, trovandosi in rapporto coi migliori musicisti dell'epoca. Egli è l'Hiller di cui parla con stima Ettore Berlioz nelle " Mémoires „ (cap. XXXI), ove, accennando alla cantata " Sardanapalo „, dichiara: " F. Hiller, qui était alors à Paris, me donna à cet égard d'excellents conseils, dont j'ai tâché de profiter „.

Invece G. A. Hiller, di cui discorriamo, ebbe i primi rudimenti nel ginnasio di Goerlitz, ed apprese la tecnica del clavicembalo e del violino. Nel coro della chiesa principale perfezionò le sue cognizioni musicali coll'audizione di lavori antichi: ottenne quindi protezione da un professore del ginnasio e, dopo aver tentato la via degli impieghi, tornò con maggior desiderio all'arte, studiando in Dresda e provvedendo alle necessità della vita coi proventi dell'opera sua.

Un raro amore per gli studî resse la carriera operosa di Hiller, che, per sua stessa confessione, non riuscì come esecutore a sorpassare la cerchia della mediocrità. In ciò gli era fatale l'aver cominciato tardi: in compenso tuttavia egli adorava la coltura, tentava la poesia, studiava diritto in Lipsia; e, non possedendo rendite proprie, col flauto, con traduzioni o usufruendo le sue doti di cantore campava la vita.

Già a Dresda aveva stretto relazione coi migliori cantanti italiani, traendone utile insegnamento: e quando il nome suo cominciò a diffondersi e Lipsia nel 1763 gli affidò un incarico musicale, il ricordo delle belle audizioni lo spinse a perfezionare il canto, assai trascurato nei concerti, migliorando così il gusto dei suoi connazionali. Sotto questo punto di vista Hiller merita viva lode, per l'attività con cui venne propugnando la riforma dell'insegnamento. Impiantò nella propria casa una scuola di canto, che a poco a poco si venne trasfor-

mando in una specie di conservatorio: e, allogata più tardi in locale apposito, dava luogo a pubbliche esecuzioni di musica corale, con perfezione mai prima raggiunta. Apprezzato per la soda conoscenza musicale, nel 1789 fu chiamato alla carica di professore ed organista da quella Thomas-Schule, che abbiamo visto illustrata dagli artisti maggiori: e tale ufficio serbò sino alla morte, circondato dall'affetto di amici che nella lunga carriera non aveva scordato.

La predilezione per il canto si manifesta anche nella sua produzione che abbraccia molte opere, e non isdegna i piccoli momenti vocali intercalati ai balletti o le cantate d'occasione. Abbiamo di lui raccolte sacre a più voci, metodi elementari di canto per scuole e un'Istruzione per lo stesso uso, che costituisce uno tra i primi e migliori modelli pubblicati a quell'epoca in Germania. Molte opere teoriche su vario argomento seguono nel ricco catalogo delle sue produzioni, che fa parte minore alle opere per tastiera: verso il 1760 aveva pubblicato una raccolta di Sonate e piccole composizioni per clavicembalo, edite in Lipsia, cui nel 1762 si aggiunsero gli " Ozî musicali „.

Ho creduto di dovermi estendere su questo artista, sebbene poco abbia egli creato per la tastiera, perchè in lui si accentua e si diffonde quella produzione parallela ai generi nostri melodici e quella tendenza al canto del virtuoso, che nei puri organisti del passato meno appariva. Già lo stile di Emanuele Bach, elegante nelle mosse melodiche e soave, si è staccato dalla solenne tradizione della vecchia Germania: ora a quella riforma nuovo aiuto recano le innovazioni nell'insegnamento del canto, e, per la parentela che tutti i rami dell'arte unisce, più facile preparano il terreno al cosmopolitismo musicale imminente. Nel periodo, che la musica in Germania attraversava, troppo forte era l'influenza italiana

perchè Adamo Hiller valesse a por argine contro la corrente generale: di più, ammiratore di Hasse, ne seguiva le simpatie tutte all'Italia rivolte. Però, come un suo moderno biografo osservava (1), l'opera comica (o, meglio, operetta) tedesca lui riconosce per padre: e questo *Singspiel* che nel modesto sviluppo verrà sintetizzando la vena scherzosa del popolo germanico, formerà ancora una valida reazione contro l'invasione del gusto straniero.

Una veste severa, non disgiunta da raro profumo di modernità, avvolge le opere di Giorgio V. de Pasterwitz (2), professore a Kremsmunster di logica e metafisica e diritto, direttore dei cori in questa abbazia. Spesso, nel corso del racconto, accennai al carattere riposato che gli studî profondi della filosofia sembrano riflettere sulla produzione dei musicisti: ora nel Pasterwitz troviamo l'elemento della coltura solidissima congiunto coll'influenza dell'ambiente monastico: onde nuova compostezza si riflette sulle opere sue, come attraverso ai vetri istoriati filtra più morbida la luce, e sulla ricchezza degli arredi sacri stende l'incanto d'una carezza ultraterrena. Non si è impunemente vissuta la prima giovinezza fra l'ombra e il silenzio dei chiostri perduti. Quivi il ripercotersi del passo negli echi, sempre intenti a rubare un attimo di vita alla morta natura, assume grandezze sconosciute: i larghi piani delle pareti che si alzano, tentando nascondere nell'ombra il limite estremo, suscitano larghi e solenni pensieri: e quando

(1) Karl Peiser, *Johann Adam Hiller*, Lipsia, 1894. È uno studio interessante che, oltre al lumeggiare i meriti dell'autore, ci fa rivivere efficacemente nell'ambiente bizzarro dei compositori e degli studenti dell'epoca.

(2) Nato a Burchütten, presso Passau, il 7 giugno 1730: morto a Kremsmunster il 26 gennaio 1803.

al richiamo sonante delle campane tutta la chiesa vibra e i pilastri cui il fedele s'appoggia tremano anch'essi come risvegliati dalla carezza sonora, salgono dal profondo le impressioni della prima giovinezza, e l'infinito ci parla, e come l'eroe di Lamartine nel monastero:

L'ame éprouve un instant ce qu'éprouve notre œil
Quand, plongeant sur les bords des mers, près d'un écueil,
Il s'essaie à compter les lames dont l'écume
Étincelle au soleil, croule, jaillit et fume,
Et, qu'aveuglé d'éclairs et de bouillonnement,
Il ne voit plus que flots, lumière et mouvement.

A quattordici anni il Pasterwitz era entrato nell'abbazia dei benedettini di Kremsmunster, dopo di che aveva seguìto il corso di teologia a Salisburgo. Coll'Eberlin già ricordato si era approfondito nel contrappunto e nei segreti della composizione, cui la dottrina filosofica scopre sempre nuovi orizzonti: e alternando gli studî severi con le pure manifestazioni dell'arte, stretto in amicizia con Haydn, Mozart, Albrechtsberger e Salieri (un viaggio in Italia l'aveva posto a contatto con l'arte nostra migliore), scriveva parecchie opere, di cui poche videro la luce. Dei suoi oratorî e delle pagine sacre e profane, perchè anche la scena sembrò tentarlo, non è qui luogo a dire: nella produzione pianistica si trovano otto Fughe secondo l'ordine dei toni ecclesiastici per l'organo o il clavicembalo, Op. I, stampate a Vienna, ediz. Artaria, nel 1792: otto Fughe secondo l'*a, b, c,* di musica per l'org. o il clavicemb., Op. II, e altre otto Fughe, Op. III, ediz. di Vienna, Kozeluch. Nè meglio potremmo avviarci all'adorazione del Grande, che sta per seguire, se non colla scorta delle emozioni e dei pensieri che la vita raccolta di un benedettino diede modo di accennare.

Perchè, simile al fiocco di neve perduto, il nostro pensiero scivola per la china su cui si trova avviato: e se

la candida superficie ed omogenea non gli venga mancando, in breve cresce gigante, ed in un attimo centuplica la cerchia delle associazioni. Ora per l'appunto la fede calma e serena, l'ingenuo misticismo saliente dalla natura parlerà in Haydn, che nel gran tempio dell'universo scorda i dubbi, le ansie, i dolori della vita: simile al levita descritto da Lamartine nei versi prima citati, cui la mistica voce delle campane parlava di pace fra gli orrori del Novantatrè scatenato.

*
* *

Nella galleria di tanti " Kapellmeister „ troppo spesso impigliati in controversie e polemiche, brilla serena la figura d'uno tra i massimi genî dell'arte, sulla cui fronte l'anima tranquilla e soddisfatta stende ancora la ingenua dolcezza della vita infantile. Si direbbe che le diuturne fatiche non pesino sulla sua fibra, prodigiosamente feconda, come l'immenso e quotidiano lavorìo della vita mai non invecchia la periodica giovinezza dell'alba. Figlio d'un settecento, su cui il sordo lavorìo degli enciclopedisti, dei liberi pensatori, degli illuminati ancora non aveva sparso il dubbio rodente, fino agli ultimi anni serba quella pace invidiata, ove lo sforzo non deturpa i lineamenti della bellezza. Accetta la fede, nè pensa a discuterne il dettato: all'autorità s'inchina senza servilismo, come a cosa voluta dall'Altissimo: e nella creazione gode

Qual lodoletta che in aer si spazia
Prima cantando, e poi tace, contenta
Dell'ultima dolcezza che la sazia.

L'êra del pianoforte, già chiaramente delineata, s'impone. Due colossi per diversa via si completano, sintetizzando con evidenza e pienezza meravigliosa tutta la

coltura musicale del settecento: e ad essi guarda ammirata la legione dei contemporanei, i cui nomi simili a grandi pietre miliari, distanziano l'uno dall'altro in questo studio il padre della sinfonia e il massimo genio drammatico del secolo scorso. Haydn e Mozart, come due picchi giganti, segnano i limiti estremi alle nostre ricerche: l'uno ridente nell'alba incontaminata d'un giorno di aprile: l'altro a grado a grado placido nei pascoli che l'attorniano, solenne fra il nereggiare della boscaglia, ricco di passionali attrattive per le nubi che ne attorniano il culmine, ove le minaccie di bufera sfumano nelle iridescenze dell'arcobaleno. Sopra un'altra vetta imponente e ciclopica tuonerà più tardi la sublime grandezza della tempesta: e nelle creazioni romantiche si espanderà l'anima moderna di Beethowen.

Sulla frontiera Austro-Ungarica, a quindici leghe da Vienna, sorge il piccolo villaggio di Rohrau, che le cinquecentomila copie del *Dictionnaire de Vosgien* si ostinavano a dimenticare. Quivi nacque Giuseppe Haydn (1) da un modesto carradore, che all'arte ma-

---

(1) Nato a Rohrau nella notte dal 31 marzo al 1° aprile 1732: morto in Vienna il 31 maggio 1809.

V. Carpani G., *Le Haydine*, 1812: Dies A. K., *Biographische Nachrichten von J. Haydn*, 1810; Griesinger, *Biographische Notizen über J. Haydn*, 1810; Hadow V. H., *A croatian composer*, Londra, Seeley, 1897; Karajan G., *J. Haydn in London 1791 und 1792*, 1861; Mayr S., *Brevi notizie storiche della vita e delle opere di G. Haydn*, 1809; Michel E., *Les maîtres de la Symphonie*, in *Revue des deux mondes*, settembre 1896; Pohl. K. F., *Mozart und Haydn in London*, 1867; inoltre *J. Haydn*, 1875-1882 (continuato dal Manduczewski); Ritter H., *Haydn, Mozart, Beethoven*. Bamberga, 1897; Stendhal, *Vie de Haydn*, etc. (è ricavato dalla *Haydne*). Oltre alle storie del pianoforte di Seiffert (Weitzmann) e Bie, già citate, ed ai dizionari musicali.

nuale univa la carica di organista e sagrestano nella chiesa del luogo. Durante le ore di riposo, papà Mattia si dilettava a suonar l'arpa, la mamma intonava vecchi *lieder* popolari: e il piccolo Giuseppe, non sapendo meglio partecipare al concerto, seguiva i ritmi e le movenze espressive del canto, strisciando una bacchetta di legno, che raffigurava l'archetto, sopra un'altra, cui la sua fantasia attribuiva le corde e la forma di una viola primitiva. Lo vide un giorno il cugino Frank: e, colpito dall'esattezza di percezione ritmica in quel bambino di cinque anni, lo condusse con sè a Haimburg, ove era organista, per istruirlo negli elementi musicali. Stando alle confessioni stesse di Haydn, in un triennio egli ebbe " più scapaccioni che buoni bocconi „ : tuttavia il metodo che Quantz non poteva applicare al suo allievo principesco (1), fruttava: ed a soli otto anni il futuro musicista aveva appreso i rudimenti del latino, conosceva bene la musica, suonava il violino ed altri strumenti. La voce era in lui bellissima: e l'organista di Santo Stefano in Vienna, per nome Reuter (2), avendolo udito un giorno, ne comprese le rare attitudini, e seco lo volle, conducendolo nella sua cantorìa a Vienna.

Dopo otto anni, Haydn dovette lasciare il teatro della sua piccola gloria, ove la bella voce gli procurava udi-

---

(1) Si narra che, avendo Federico II di Prussia inteso un allievo di Quantz, lo trovò siffattamente esperto nella tecnica del flauto, che volle conoscere il metodo adoperato con lui dal maestro. Quantz gli fece capire che, con l'allievo in quistione, spesso la bacchetta segnava il tempo sulle spalle di chi lo perdeva; e Federico, pure ammirando il risultato, preferì che il suo Quantz seguisse con lui il vecchio sistema, meno efficace, ma anche meno doloroso.....

(2) Carlo Reuter (o Reutter), organista della real camera e maestro di cappella a S. Stefano in Vienna, nacque in questa città il 16 aprile 1708, morì il 12 marzo 1772. Rimangono di lui opere in musica, Serenate, Oratorì, di poco valore.

tori e invidie. Nel frattempo aveva studiato da sè il Vollkommene Kapellmeister di Mattheson e il Gradus ad Parnassum di Fux: e quando si trovò solo nell'assoluto bisogno di provvedere alla propria esistenza, suonando nelle piccole accolte, cui si affidava l'esecuzione di Serenate o Cassazioni all'aria aperta, cominciò a comporre con maggiore impegno alcuni piccoli saggi in questo genere, usufruendo così della coltura acquistata. Le sei prime Sonate di Emanuele Bach gli aprivano orizzonti novelli, in cui tosto spaziava: le composizioni sue erano pubblicate, a sua insaputa, da editori ladri: ed una signora dell'aristocrazia viennese, contessa di Thun, avendo voluto conoscere l'autore di queste vaghe composizioni, compianse le strettezze di Haydn, l'aiutò, gli procurò lezioni e conoscenze potenti (1).

In altro campo gli era stato utile l'arlecchino Curtz che, avendo inteso una sua Serenata, gli diede l'incarico di musicare un libretto su " Il Diavolo zoppo „: e Haydn in pochi giorni sbrigava la cosa, ricevendone centotrenta fiorini. Un lavoro onesto, incessante, modestissimo, una genialità equilibrata, che a tutto riusciva, dovevano imporsi alla fortuna: e infatti, dopo non breve trascinarsi in quest'ambiente non suo, eccolo nel 1758 accolto nell'orchestra del conte di Morzin, a Lukavec presso Pilsen, ove nel 1759 scrive la prima Sinfonia. A questo punto si riconnette coll'origine del genere nuovo l'influenza di Giambattista Sammartini, già ricordata: e infatti questa prima Sinfonia di Haydn, che si stacca dalle opere tentate in precedenza, ha tratti di

(1) L'ingenua semplicità di questo periodo della vita di Haydn, le dicerie sulla sua cacciata dalla scuola di Santo Stefano lumeggiano singolarmente l'uomo e i tempi. Il lettore che non voglia indugiarsi nella lettura delle opere citate, troverà sviluppati questi punti nella *Biogr. Univ.* del Fétis, art. *Haydn*.

parentela con lo stile della Sinfonia in tre tempi del Sammartini, eseguita a Milano nel 1734. Si nota l'uguaglianza dell'impianto strumentale (quartetto d'archi, due oboè, due corni), una certa analogia nella disposizione delle parti e nel ritorno dei temi: tantochè riesce consolante il riconoscere la spinta data dal nostro precursore, e triste l'incuria da lui avuta per la propria gloria futura. Un lavoro paziente e coscienzioso, una pratica minuta della lima avrebbero forse scritto il suo nome tra i grandi sinfonisti; invece una quantità sbalorditoia di composizioni (se ne citano duemila) ricorda lo sperpero d'energia e la produzione affrettata.

Attraverso a mille difficoltà, adattandosi alle durezze d'un temperamento bisbetico, Haydn aveva ricevuto lezioni e consigli anche dal vecchio Porpora, presso cui s'era acconciato in qualità di accompagnatore: e a lui, dotato di penetrazione meravigliosa, quei pochi anni riuscirono utilissimi. Al concerto dato dal conte di Morzin era presente il vecchio principe Antonio Esterhazy: e quando il conte di Morzin sciolse la sua orchestra, coll'Esterhazy rimase l'autore della Sinfonia.

Così si decise della sorte di Haydn. Per trent'anni continui, salvo pochissime eccezioni, la sua vita scorse nel vecchio castello degli Esterhazy o nella piccola città di Eisenstadt. Dalle sei del mattino al mezzogiorno egli componeva: il rimanente della giornata era diviso con rigido metodo nelle diverse attribuzioni della sua carica, ove il genio sapeva piegarsi alle esigenze dell'impiegato con quello stesso rigore matematico, con cui l'astro luminoso passa nella corsa fantastica al meridiano. Dapprima, confuso nell'orchestra, venne quasi dimenticato: poi con una seconda Sinfonia, eseguita il 19 marzo 1760, ottenne il titolo di secondo maestro di cappella (1): infine,

(1) È la quinta dell'opera I, in *do*. Al rigido governo dei tempi

morto il vecchio principe, nel successore Nicola Esterhazy, bravo dilettante di violoncello d'amore o baritono, Haydn rinvenne un amico. Per gli androni sonanti e le oscure sale di queste vecchie residenze, ove l'ala del tempo sembra arrestare il volo, passava tranquillo il Kapellmeister, chinandosi devoto innanzi agli emblemi sacri: e l'amore che non aveva trovato nella moglie sua, da cui dovette più tardi separarsi, accarezzava tratto tratto l'esistenza del lavoratore sereno, in grazia alla cantante Boselli, anch'essa addetta alla corte del principe Nicola. Alla composizione dedicava soltanto poche ore antimeridiane: ma questo sistema, continuato per trent'anni, potrebbe costituire per chi ama il calcolo un totale di cinquantaquattro mila ore di lavoro, e queste, secondo il Fétis, spiegano l'enorme produzione del maestro, anteriore al viaggio in Inghilterra.

Dal romitorio dei suoi studi il nome di Haydn correva già l'Europa, ed egli quasi l'ignorava. A Parigi i " Concerts de la Loge olympique „ chiesero sue composizioni ed egli scrisse le sinfonie conosciute con quel nome; " Le sette parole di Cristo „ lo rivelarono nella sinfonia sacra; finalmente il primo viaggio a Londra (1790-92) e quello cho lo seguì due anni dopo misero il suggello alla sua gloria. Accarezzato da Giorgio III, che sino a quel punto nulla ammetteva all'infuori di Haendel, idolatrato dal pubblico, avido omai di quanto recasse la firma di Haydn (1), il grande compositore tornava in patria: e,

dà risalto l'aneddoto dell'accoglienza fatta dal principe Antonio a questa nuova opera di Haydn, regalando all'autore abiti nuovi e bei tacchi rossi altissimi, per farlo apparire nella sua vera grandezza.....

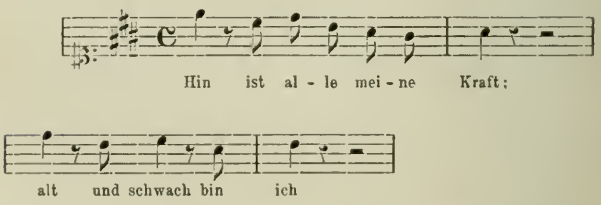
(1) Basti il dire che un venditore di musica gli diede diecimila lire nostre per scrivere l'accompagnamento di pianoforte sotto due raccolte d'arie scozzesi: mentre le sei Sinfonie della « Loge olympique » gli fruttarono seicento lire l'una; e prima dei viaggi a Londra, malgrado il lavoro indefesso di 30 anni, non era riuscito a risparmiare oltre a cinquemila lire!

per quel riflesso naturale in ogni tempo e nei luoghi più diversi, trovava accresciuto il suo prestigio in seguito al trionfo ottenuto all'estero. Perchè il pregiudizio, questo vecchio compagno delle nostre abitudini, troppo spesso ci vieta di apprezzare l'opera d'arte nella vera luce: e per staccarci dalla compagnia di quel falso amico che resse il nostro discernimento, e alle azioni fu guida, e con mille inganni si rese a noi bene accetto, si richiede una scossa esterna, potente, inaspettata.

Haydn raggiungeva allora i sessantadue anni: una vita di lavoro e le ultime emozioni gli rendevano dolce il riposo. Sceltasi una casetta con giardino, nel sobborgo Gumpendorf in Vienna, quivi si ritirava per finirvi i suoi giorni. All'ultimo periodo dobbiamo la " Creazione „ e le " Quattro stagioni „, che costituiscono quasi l'addio all'arte di questa superba intelligenza musicale (1).

Con lui, e più specialmente con Mozart, il puro ambiente tedesco si sostituisce a quell'elemento prussiano che per lungo tempo primeggia nei ricordi artistici di questo periodo. Nè ad Haydn toccò la sorte di altri

(1) Dopo le « Quattro Stagioni », terminate sul finire del 1800, Haydn scrisse ancora tre quartetti: ma l'ultimo rimase incompleto. Era impiantato in *la minore*: e, al luogo dell'ultimo tempo, Haydn scrisse questa frase:



che, riprodotta su carte da visita, a piedi delle quali stava il suo nome, mandava come ultimo saluto agli amici.

felici: perchè anche senza prestar fede all'aneddoto narrato da Framery e Le Breton (1) e giustamente rifiutato, sopra una pretesa guerra che, mossa dall'invidia di Gassmann, avrebbe deciso Giuseppe II d'Austria a sdegnare l'opera di Haydn, tuttavia i rapporti fra il monarca musicofilo e il grande maestro furono meno stretti di quelli, che tra Federico e molti maestri intercedettero. Quando però i viaggi a Londra, di cui Haydn discorreva assai volentieri, ebbero scosso l'apatia del pubblico, tosto la società più eletta andava a gara nel disputarsi l'illustre artista: e l'apoteosi decretatagli presso il principe Lobkowitz da Vienna intera, con l' esecuzione trionfale della " Creazione „ supera quanto di più grande e commovente si potrebbe imaginare. Intorno al vecchio maestro che, preceduto da squilli di fanfara, era stato portato trionfalmente nel salone del concerto seduto sopra ampia poltrona, si stringeva tutto che d'illustre la città ospitava: e le nobili dame così volentieri chiacchierine, se stiamo alla memoria dei tempi, tacevano, intente a godere il momento solenne, malgrado il peso delle parrucche, le incomode corazze opprimenti e l'abituale leggerezza. Anche in questa occasione, la ingenua e candida fede di Haydn si rivelò nell'addio agli esecutori. Quel grande che, stanco dal lavoro, cercava e asseriva di trovare nuova lena nel dire il rosario: quel creatore, cui tornava dolce intitolare le sue partiture coi motti: *In nomine Domini,* o *Soli Deo Gloria*, nella più profonda commozione si alzò in piedi, benedicendo gli artisti, quasi in-

---

(1) *Notice sur Joseph Haydn*, etc. par N. E. Framery. Paris, 1810.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. etc., *lue dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts*, *le 6 octobre 1810*, par Joachim Le Breton. Paris, Baudouin, 1810.

terpreti di bellezze ch'egli presentiva immortali come l'essenza di Dio.

Nell'opera sua di pianista si deve considerare l'estrema e candida purezza delle forme, lo squisito equilibrio della composizione. Questo è il lato per noi importante: il virtuosismo brillerà ad altezza inarrivata in Mozart, animatore appassionato di un'arte che in Haydn ancora sembrava estranea alle battaglie della vita. Ed in ciò s'accordano i tre grandi più volte in questo studio riuniti, chiudendo degnamente il periodo del clavicembalo e iniziando con metodo nuovo l'êra del pianoforte: Haydn, perfezionatore della forma già da lunga mano elaborata: Mozart, Prometeo, che allo spirito dei nuovi tempi ruba un attimo di vita e, con la passione che l'agita, lo rinchiude nell'edifizio sonoro: Clementi, che all'equilibrio della pura bellezza, alla moderna sentimentalità passionale aggiunge un elemento tutto italiano, grandeggiante nei cantori nostri e in Domenico Scarlatti già perfezionato: la bravura.

Nè più occorre aggiungere in materia, che ogni dilettante conosce. A rileggere sulla tastiera quelle pagine squisitamente innocenti, ove gli Idillî di Mosco e di Teocrito sembrano rivivere nella classica purezza, l'anima s'incanta, la critica tace, e sorge prepotente l'ammirazione che fece ai metafisici considerare il bello assoluto come entità oggettiva e divina. Nella ricchezza enorme delle Sinfonie, delle opere strumentali minori, di tutte le manifestazioni geniali dovute al ciclo haydniano sta l'impronta costante di questa compostezza, bella del proprio riposo: sulla tastiera essa ancora ci incanta, spargendo all'intorno

Una dolcezza che non ha parole.

Le opere per tastiera comprendono: 5 Concerti per piano o clavicembalo, con accompagnamento d'orchestra:

15 Sonate per pianoforte solo: 19 Sonate per piano e violino: 29 Sonate con accompagnamento di violino e violoncello: 2 Quartetti per piano, due violini e violoncello: 3 Capricci per piano solo: 2 arie variate. Si noti che altre sonate vennero stampate col nome suo, per frode di editori: tali furono 6 Sonate a quattro mani, ch'egli non compose. Un solo Divertimento scrisse in tal genere, e non fu pubblicato, rimanendo in manoscritto, con altre opere, presso gli Esterhazy. Finalmente conviene ricordare che fra i Tre Capricci, pubblicati da Pleyel, Haydn riconosceva soltanto il primo.

Per fortuna degli studî nostri, le opere di questo grande sono ormai siffattamente diffuse, che riesce facile trovarle in moderne edizioni. Mi limito quindi a ricordare i cataloghi, che il lettore troverà nei dizionarî musicali all'articolo Haydn, o nel Manuale del Prosniz citato. L'edizione più completa delle opere sue per solo pianoforte, curata da Ugo Riemann, venne stampata in 6 volumi da Augener e C. a Londra.

Assai minore importanza ebbe il fratello Gian Michele, nato a Rohrau il 14 settembre 1737, morto a Salzburg il 10 agosto 1806. Quindi con Giuseppe si esaurisce per noi quanto appartiene a questo nome glorioso: e da lui, in rapida corsa attraverso al ciclo dei successori, ora tenderemo al suo giovane e sincero ammiratore ed amico che, incapace d'invidia, gli dedicava i sei superbi Quartetti, conosciuti col nome di Opera X, pregandolo " a guardarne con indulgenza i difetti, e a conservargli, malgrado la loro esistenza, la nobile sua amicizia ".

Così, nel pieno della gloria, ad Haydn scriveva verso il 1785 Volfango Amedeo Mozart.

*
* *

S'inizia l'ultima fase di questo periodo con un figlio di Bach, Gian Cristoforo Federico (1), coetaneo di Haydn e fido seguace delle tradizioni apprese sotto la guida del padre. In Emanuele Bach abbiamo veduto l'innovazione d'uno stile più facile e cantante: in lui per contro la severità paterna continua il suo corso, con predilezione costante dello stile fugato e delle dotte combinazioni armoniche. Anima mite, come Haydn s'era fatto della composizione geniale una seconda natura, dedicando con inalterata costanza tutte le ore del mattino a quella pratica: onde il paziente lavoro accumulava opere, in gran parte liturgiche e strumentali, di cui poche vennero date alle stampe. Dopo aver studiato il diritto all'università di Lipsia, s'era votato alla musica: ed era stimato non solo dotto compositore, ma ancora brillante virtuoso sulla tastiera a becco di penna, già in rapporto col pianoforte moderno. Il conte di Schaumburg lo volle maestro di cappella, con trattamento ricco per quei tempi: e quivi, tra il disimpegno delle sue attribuzioni e il dolce *otium* degli studî artistici, viveva tranquillo i suoi giorni, poco del mondo curandosi, non attratto dai viaggi (una volta sola si spinse a Londra col fratello Emanuele), limitato nelle aspirazioni di gloria come la cerchia della piccola terra di Bückeburg, ove la corte del suo signore risiedeva. In questa città, le cui guglie acuminate e le case annerite dal tempo parlavano di austeri periodi trascorsi, riviveva nel Kapellmeister l'antico e rigido organista, ed il romanticismo della maniera nuova non riusciva ad imporsi. Alcune

(1) Nato a Lipsia il 1732: morto a Bückeburg il 26 gennaio 1795.

sue Sonate si trovano nella miscellanea dal titolo " Musicalisches Vielerley „: abbiamo un'edizione della cantata " Ino „, ridotta per clavicembalo, altre Sonate con flauto o violino, e pezzi di concerto. Si trovano saggi, fra altro, nelle raccolte del Pauer e del Litolff, citate.

Sembra che le Sonate facili per clavicembalo, attribuite a lui, appartengano al fratello Giovanni Cristiano Bach (1), su cui, con leggero anacronismo, per comodità di racconto ora ci arrestiamo. È infatti interessante, per chi dell'ambiente e del suo potere si occupa, il constatare questo rapido mutarsi della tradizione Bachiana, scolastica nei predecessori, profondamente innovatrice in Sebastiano, già fraternizzante coll'umanità in Emanuele, e finalmente popolare — nel senso più elevato del vocabolo — in quest'undecimo figlio del grande organista. Giovane ancora aveva perduto il padre: e, lasciata Lipsia, con Carlo Filippo Emanuele seguiva gli studi di pianoforte e composizione a Berlino, ove tanta parte della influenza italiana colle arti belle giungeva. Così avvenne che, innamoratosi del canto italiano per splendidi saggi offerti dai nostri cantori, lasciò Berlino per Milano, ottenendo in breve tempo la carica d'organista.

L'evoluzione era compiuta: la patria del Frescobaldi e dei primi organisti, presso cui erano venuti i dotti della Germania ad attingere nuova grandezza, s'inchinava ai figli di quella terra, che sull'organo eccellevano.

L'onda melodica della penisola aggiunse nuova forza alle tendenze acquisite già da Cristiano nell'insegnamento del fratello suo Emanuele: e quando nel 1759 egli si spingeva a Londra, la chiarezza delle concezioni, la linea facilmente afferrabile del disegno gli permettevano di rendere apprezzata la scienza tedesca anche

(1) Nato a Lipsia nel 1735: morto a Londra nel 1782.

in una terra, ove la profondità delle vedute haendeliane non si sarebbe forse imposta senza la decoratività intuitiva delle forme esteriori. Divenuto musicista della regina, e quindi maestro di cappella, seguì l'istinto e l'educazione italiana assorbita, dandosi al teatro: e brillava per facilità di arie e sana ricchezza di strumentale, ove recò modificazioni importanti, impiegando per la prima volta in Inghilterra i clarinetti nell'orchestrazione di " Diana vendicata „ (1763).

Chi dell'arte bachiana ha conoscenza, pone Cristiano Bach a non lieve distanza dai fratelli maggiori: tuttavia il favor popolare, che del facile s'inebria, lo accarezzava sulla scena e nelle opere della tastiera, che ci rimangono numerose. Diciotto Concerti per clavicembalo, con accompagnamento strumentale: trenta Trio o Sonate per clavicembalo, violino e basso: una Sonata a quattro mani (1): altra per due pianoforti: dodici per clavicembalo solo: un Quartetto per piano, due violini e basso, oltre a opere concertanti per istrumenti diversi, costituiscono un patrimonio non indifferente, che tiene desto il nome del compositore. Si trovano frequenti modelli di questa produzione nelle varie raccolte moderne, più volte ricordate. Le residenze poi di Milano e Londra l'avevano fatto conoscere coll'appellativo di Bach milanese o inglese, sotto il quale viene talora indicato.

Prima di lui, un coetaneo di Haydn riuniva in grado altissimo quella scienza profonda e quella quasi incoscienza del proprio valore che sembrano prerogative dei vecchi organisti germanici. Lavoratore indefesso, Gian Cristiano Kittel (2) era stato uno dei migliori allievi

(1) Si noti che il merito precipuo della diffusione di questo genere spetta al Müller, suo predecessore, e per comodità di trattazione qui posposto.

(2) Nato a Erfurt il 18 febbraio 1732 e quivi morto il 9 maggio 1809.

di Sebastiano Bach, alla cui tradizione appartiene: e tale culto serbava per la memoria del grande maestro, che, in premio agli allievi che meglio avessero lavorato, scopriva il ritratto del massimo organista; tenendolo invece ostinatamente coperto quando l'opera loro fosse deficiente. L'aneddoto lumeggia la venerazione artistica del profondo musicista che, perduto fin dal 1756 ad Erfurt quale organista, quivi per quarantaquattro anni visse, ignoto al mondo, dedito all'arte, pago dello stipendio modestissimo e della condizione di eterno studioso. Nell'ultimo anno della sua vita si decise a muovere in viaggio artistico per le principali città della Germania: e fu generale la sorpresa quando in piena luce si potè apprezzare una tempra così potente, rimasta ai più sconosciuta. Haessler, Fischer, Umbreit furono suoi allievi: e il metodo per organo da lui lasciato va tra i migliori (1). L'arte severa lo portava alla pratica del grave corale e della composizione religiosa: tuttavia a Lipsia, presso Breitkopf, venne stampata, nel 1787, una raccolta di Sei Sonate seguite da una fantasia per clavicembalo: e alcune variazioni sopra un tema tedesco, apparse nel 1797, concorrono con esse a collocarlo tra i cultori della tastiera a becco di penna, rivelando una virtuosità non comune nel compositore.

Quanto più ci verremo allontanando da questi periodi, coll' inoltrare dello spirito moderno, anche i modesti organisti si desteranno dal sonno ove la coscienza del proprio valore quasi s'annullava, di fronte alla contemplazione dei capilavori passati. Haydn, che con fede infantile chiede l'ispirazione al rosario: Kittel, che premia

(1) *Der Angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmaessigen Gebrauch der Orgel beim Gottesdienst.* Erfurt, Beyer, 1801-1808; ripubblicato nel 1831.

gli allievi concedendo loro la vista di Bach, tramontano: e il commercio delle idee attivissimo livella gli squilibrî tra le varie tendenze regionali, suggerendo ai pianisti una formola cosmopolita.

Posteriore al Kittel era Gian Goffredo Eckard (1), figlio delle proprie opere e squisito esempio del quanto il forte volere possa contro le avversità della fortuna. Haydn, col " Volkommene Kapellmeister „ e il " Gradus ad Parnassum „ giungeva a perfezionare cognizioni poco più che rudimentali: Eckard, coll'assiduo e paziente esercizio del " Voltemperirte Klavier „ di Bach, riusciva a rara abilità di pianista. Povero, non aveva potuto procurarsi maestri: la tecnica, la scienza, tutto fu acquistato con una limitazione di mezzi che ai più sarebbe riuscita fatale. La conoscenza del fabbricante d'organi G. A. Stein gli fu utile assai, avendolo questi condotto a Parigi nel 1758: ed i trionfi che accolsero l'artista auto-maestro lo decisero a quivi fissare la sua dimora. Con quella pieghevolezza d'intelletto, che in altri già osservammo e all'Hebenstreit riuscì dannosa, aveva egli saputo farsi apprezzare anche nell'arte della miniatura: ora con questa durante il giorno guadagnava di che vivere, e nel riposo della notte, quando altri chiedeva al sonno nuove energie pel domani, seduto dinanzi al clavicembalo o nel raccoglimento dello studio accarezzava l'arte prediletta, leggendo e rileggendo le opere dei grandi, e piegando la mano alle più ardite esecuzioni.

Così la fama di pianista espertissimo fu conseguita al prezzo di diuturna preparazione: e la fine conoscenza dei modelli migliori apparisce dalle opere lasciate per clavicembalo, che comprendono tre raccolte stampate

(1) Nato ad Augsburg nel 1734: morto a Parigi nel 1809.

a Parigi: la prima col titolo: " 6 Sonates pour le clavecin „, 1765, ebbe successive pubblicazioni a Lipsia e Londra, col titolo in italiano: l'opera seconda, stampata a Londra, comprende due Sonate " for Harpsichord or Pianoforte „: la terza è un Minuetto con variazioni per lo stesso strumento: e l'avvicendarsi dei titoli " per piano o clavicembalo „ ci rappresenta al vivo quell'êra di transizione ove i due strumenti rivali coabitano nel salone dell'artista.

Ora, attraverso alla falange dei musicisti che col nome di Müller illustrano la storia musicale olandese e germanica, un coetaneo di Eckard richiama la nostra attenzione per la valentia sull'organo e la pubblicazione di opere a quattro mani. Cristiano Enrico Müller (1), organista della cattedrale nella sua città nativa, veniva considerato nella seconda metà del settecento fra i più valenti organisti, per le doti brillanti e la purezza delle esecuzioni. Più virtuoso che dotto compositore, gli si rimproverò l'imitazione di forme e tendenze già da Graun sfruttate: al che tuttavia egli poteva opporre, e con ragione, la solida struttura delle pagine corali disseminate nelle opere religiose. Fu tra i primi a pubblicare delle sonate a quattro mani, col titolo " Sonate per due persone a quattro mani „: e il dispiacere, recatogli dal poco successo ottenuto, fu tale, che aggravava le condizioni della salute mal ferma, abbreviandogli i giorni. L'omonimia conduce a ricordare un altro Müller, Gian Nicola, cancelliere a Wurbach, presso Norimberga, che, senza raggiungere alto nome nella storia dell'arte, lasciò tuttavia due raccolte pianistiche pubblicate a Norimberga: la prima dal titolo " Divertissement

(1) Nato ad Halbertstadt il 10 ottobre 1734: morto il 29 agosto 1782.

musical consistant en dix Suites pour le clavecin „, 1736: l'altra " Harmonisch Kirchenlust „, contenente 12 arie, 12 preludî e 12 fughe facili per l'organo e la tastiera profana.

E i tempi maturano. Già nelle indicazioni di opere, dai maestri lasciate, ci siamo imbattuti in trascrizioni di cantate o spartiti d'opera ridotti per cembalo. Con ciò il dilettantesimo va man mano estendendosi: e quei cantanti, che prima decifravano con sicurezza la partitura, ora per contro s'abituano a leggicchiare una piccola riduzione per pianoforte, o, come nell'ora attuale, a forza di trovarsi facilitato il cammino, finiscono coll'ignorare i principî della lettura.

In questa corsa verso la diffusione della coltura pianistica va ricordato Gian Michele Federico Wiedeburg (1), cui lo scorcio del settecento deve uno tra i più vasti metodi per apprendere l'uso della tastiera sacra e profana. L'opera reca per titolo: " Il clavicembalista istruito da se stesso, o guida chiara e facile per apprendere a suonare il clavicembalo „: ed in tre parti uscì rispettivamente negli anni 1765 (Halle e Lipsia), 1767 (Halle), 1775 (Halle). All'esposizione dei principî su cui l'esecuzione si fonda, segue un trattato d'armonia ove si cura minutamente tutto quanto si riferisca ai problemi che essa può presentare allo studioso: inoltre non pago a questo difficile compito, il Wiedeburg aggiunge quale supplemento una raccolta di quarantotto preludî per organo e cembalo, apparsi nel 1778 ad Halle, dimostrando quanto organica fosse la visione dell'autore sullo scopo vagheggiato.

Chi arrestasse lo sguardo su questi metodi, li trove-

(1) Nato ad Halle nel 1735: morto a Norden, sul finire del settecento.

rebbe a gran distanza dalle opere moderne. In queste infatti la tecnica della diteggiatura e la sapiente progressione degli esercizî esauriscono la materia, che in quelli talvolta è appena sfiorata o si svolge a larghi tocchi bisognosi d'interpretazione. In compenso però i metodi del passato comprendono sempre un abbondante insegnamento musicale, nè permettono allo studioso di dirsi pianista se non conosca le regole armoniche e non sia giunto a completare con sicurezza il basso cifrato. Il che potrebbe suggerire utili considerazioni sul bene e sul male della specificazione crescente, per cui tutto quanto si guadagna in intensione nell'estensione si perde, creandosi lacune che tornano a danno dell' interpretazione musicale.

Fra gli undici Wolf che il dizionario del Fétis registra e gli altri che il supplemento del Pougin ed i Lessici aggiungono, un coetaneo di Wiedeburg s'impone per la mole del materiale pianistico, segno d'una fecondità non comune nel campo nostro. Ernesto Guglielmo Wolf (1), sinfonista e scrittore di opere sacre e profane, appartiene alla categoria di quei dotti musicisti che alla conoscenza dell'arte unirono le lettere e la filosofia, riuscendo sempre più prossimi all' ideale da Lutero vagheggiato. Aveva frequentato l'università di Jena, i cui studenti fin dal 1693 inauguravano contro i profani il famoso epiteto di " Filisteo „ così caro a parecchi moderni scrittori di musica: e tocco per tempo dal fascino dell'arte, a questa interamente si dava, applicandosi alla direzione musicale nel collegio di Munich, donde si recava a Weimar, e nel 1761 era ricevuto nella cappellanìa del duca. Fu poi maestro di clavicembalo della duchessa e finì coll'essere nominato maestro di cappella.

(1) Nato a Grossheringen, presso Gotha, nel 1735; morto a Weimar il 7 dicembre 1792.

Nel periodo cui siamo giunti, il settecento assiste a nuovi abbellimenti delle città germaniche, di cui già nel secolo XVI i viaggiatori parlavano con entusiasmo: e veramente, se le città di Augusta, Norimberga, Ulma, Francoforte, Magonza, Colonia potevano allora già passare per magnifiche, ora si sono estese, e dai centri commerciali la vita brillante passa a grado a grado nelle corti minori e nelle sale dei rigidi eredi d'un potere passato. Questo fatto unito all'amore per l'arte che in ogni piccola corte germanica già riscontrammo, spiega in buona parte la produzione dei maestri di cappella, e l'alito moderno che, frammisto ad influenze estranee, da essa traspira. Ed una fra le opere letterarie del Wolf, pubblicata nel 1782 col titolo: " Piccolo viaggio musicale „ (1), dà in quadro interessante le condizioni delle città principali da noi citate, in questo racconto, nell'anno 1782.

Sinfonista, quartettista, autore di composizioni liturgiche e di melodrammi rappresentati e pubblicati con successo, Wolf ci lascia Sei Concerti per clavicembalo, separatamente stampati: Quattro Quintetti per clavicembalo, flauto, violino, viola, basso, editi in due riprese, a Dresda, 1786-1791: Dodici Sonate per clavicembalo solo, in due riprese a Lipsia, 1775-1779: altre Sonate staccate (ivi, 1774): Sei Sonatine, Lipsia, 1779: altre Sei Sonate per clavicembalo solo, a Dessau, 1783: Sei Sonate in trio per pianoforte, violino e violoncello, a Lione, 1779: Sonate per pianoforte a quattro mani, Lipsia, 1781: Una Sonatina e Quattro Sonate per clavicembalo a Lipsia, 1785: Sei Sonate facili, a Weimar, in due riprese, 1786-87: Sei Sonate per clavicordo, a Berlino, op. postuma, 1793. Quest'ultimo titolo ci presenta come fenomeno di so-

(1) *Kleine musikalische Reise*, etc. Weimar, 1782.

pravvivenza l'antico strumento prediletto di Bach e dei grandi organisti germanici accanto al pianoforte: perchè, secondo venne osservato, a tutto il settecento dura il dualismo, ove, dalla seconda metà in poi, si va accentuando il trionfo della tastiera a martelli (1).

L'organista Kellner, sulla cui valentìa riportammo l'aneddoto di Bach, ebbe un figlio coetaneo di Wolf ed assai stimato in Germania per dottrina di studioso e virtuosismo di esecutore. Gian Cristoforo Kellner (2) aveva studiato col padre la tecnica dell'organo, perfezionandosi col violinista e pianista Giorgio Benda nella composizione. Trattando di questo virtuoso, si è accennato all'influenza che ebbe su lui l'arte italiana, in ispecie quella del Galuppi: e non sembra improbabile che un certo sapore melodico di Kellner proceda dall'insegnamento acquisito sotto al maestro. Organista della chiesa cattolica di corte in Cassel e di quella luterana, attinse alle due tradizioni uno speciale eclettismo: e la produzione che è ricca di buoni modelli organistici e comprende un trattato sul basso continuo (3), annovera per la tastiera nostra: Sei concerti per clavicembalo, op. V e VI, Offenbach, André: Gran concerto per clavicembalo, op. XI, ivi: Trio per clavicembalo, violino e violoncello, op. XIX, Lipsia: Sonate per clavicembalo, op. II e XV, Lipsia.

Ora il racconto passa ad uno fra i più dotti maestri

(1) Un altro Wolf, Cristiano-Michele, nato a Stettino nel 1799, morto il 3 gennaio 1789, è ricordato da *Sei sonate per clavicemb.*, edite a Stettino nel 1776. Le altre opere sue riguardano l'organo o le voci.

(2) Nato a Graefenroda il 15 agosto 1736: morto a Cassel nel 1803.

(3) *Grundriss des Generalbasses eine theoretisch-praktische Anleitung für die ersten Anfaenger entwurfen.* Cassel, 1783.

di questo ultimo periodo, alla cui scuola doveva formarsi Beethowen. Gian Giorgio Albrechtsberger (1), austriaco di nascita, visse in Austria venendo a tanto grido di sapere che nel 1793 l'Accademia di Vienna, nel 1798 quella di Stoccolma lo vollero annoverato fra i dotti loro membri; la capitale dell'Austria fino dal 1772 lo elevava a organista di corte: e in questa città, ove a Maria Teresa succedeva il governo di Giuseppe II, lasciava di sè largo desiderio, ricordato da una folla di illustri allievi, fra cui primeggiarono Beethowen, Hummel, Fuss, Krafft, Preindl e Ignazio di Seyfried. La vita di Beethowen nei rapporti col maestro (sotto cui egli, più che ventenne, si vedeva obbligato a seguire il sistema metodico usato con gli altri allievi) getta una luce particolare su questo dotto musicista, profondo nella conoscenza del passato, ma non ancora compreso del nuovo alito che i tempi spiravano. Nelle " Memorie „ racconta Berlioz che Reicha, interrogato riguardo al valore estetico delle vecchie fughe corali sulle parole *Amen* o *Kyrie eleison*, rispondeva: " Oh! c'est de la barbarie! „: ma quando poi gli si chiedeva: " En ce cas, pourquoi donc en écrivez-vous? „, egli non sapeva far altro che ripetere: " Mon Dieu, *tout le mond en fait*....! „. Così dovette inchinarsi al passato Albrechtsberger, pauroso forse di accogliere quanto lo spirito nuovo sembrava dettare. Eppure la lotta sorda degli Illuminati, come quella degli Enciclopedisti in Francia, già aveva svegliato le coscienze: con Lessing l'estetica trionfante affermavasi, già preceduta dalle opere innovatrici del Winkelmann: Sulzer di Winterthur per altra via al bello intendeva: gli Schlegel trattavano la letteratura con criterio nuovo:

(1) Nato a Klosterneuburg il 3 febbraio 1736: morto a Vienna il 7 marzo 1809.

Herder e Goethe riconnettevano le teoriche del bello al gran ramo della psicologia: e la luce di quest'aurora superba, proiettandosi sulle nazioni vicine, offuscava a grado a grado il domma teologico e letterario, in attesa di più calmo e sicuro meriggio.

È questo un momento capitale nella storia dell'estetica, la cui conoscenza riesce necessaria ove si voglia approfondire lo sguardo sui futuri romantici: non potendo qui svolgerlo, rimando il lettore allo studio steso con sicurezza da Nicolò Gallo (1). Ora, del rivolgimento meraviglioso che rivelerà a Beethowen bellezze non prima conosciute, niente si cura Albrechtsberger, lasciando nella produzione sterminata traccie di un profondo sapere, figlio del passato ed a lui ossequente. Il Metodo elementare di composizione (2) apprezzato in Germania e in Francia, tiene alto il nome suo di trattatista: altre pubblicazioni lo chiariscono conoscitore profondo, per quanto talvolta bizzarro, in ogni ramo della tecnica musicale: e buon numero di composizioni pianistiche pubblicate spiegano il posto riservatogli nella storia del clavicembalo. Le opere I, XV, XX, XXVII contengono fughe per pianoforte: a Vienna si trova edito un Concerto leggero per clavicembalo, con due violini e basso: e nella stessa città, nel 1792, un Quartetto coll'uguale distribuzione di parti. Importanti riescono poi le opere IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XVI, XVII, XVIII per le fughe, e quelle III, XII, XXIX per i preludî riservati alla tastiera dell'organo. Anche di quest'artista lo studioso potrà consultare saggi interessanti nelle varie edizioni moderne ci-

(1) *La Scienza dell'Arte*, Roux e C. Torino-Roma, 1887.

(2) *Gründliche Anweisung zur composition*, etc. Lipsia, 1790: tradotto in francese da Choron e pubblicato col titolo: *Méthode élémentaire de composition*, 1814.

tate: precipue fra esse i " Virtuosi d'Organo „ del Körner, nn. 35, 167, 199 e 250, e " Il Tesoro del Pianista „ del Farrenc, fascicolo 14°, contenente diciotto fughe. Ignazio di Seyfried, allievo suo, raccolse l'edizione più completa delle sue creazioni musicali.

Ora un virtuoso della tastiera, la cui produzione fu limitata da sgraziate condizioni di temperamento, si presenta nel coetaneo Carlo Federico Cristiano Fasch (1), addetto in qualità di clavicembalista alla corte di Federico II di Prussia. Il padre suo Gian Federico godeva fama di buon musicista, ed alla conoscenza dell'arte univa soda coltura acquistata all'Università di Lipsia: egli avrebbe potuto per tempo istradare il figlio negli studî, ma la salute malferma del piccolo Fasch ne ritardava l'educazione. Tuttavia una spiccata tendenza lo trascinava alla musica: tantochè, appena iniziati gli studi, rapidi progressi nel clavicembalo e nella composizione lo resero apprezzato, e Francesco Benda nel 1756 gli ottenne il posto di accompagnatore nei concerti di Federico II. Così venne a trovarsi in ambiente favorevole al suo sviluppo, alternando con Emanuele Bach l'ufficio di pianista accompagnatore nelle sonate di flauto del regio virtuoso: ma la tempra apatica del suo temperamento, scosso sin dall'infanzia, gli vietava ogni energico impulso: e senza sforzo la porta della fortuna non si spalanca a chi ne solleciti l'entrata.

Non fu esistenza ricca, nè felice e gloriosa quella del Fasch. Debole, incerto, per molti lati ricorda quei naufraghi della vita sulla cui memoria si chiudono gli abissi dell'oblio: e poco sarebbe oggi ricordato se una Società, da lui fondata, non ne avesse per gratitudine

(1) Nato a Zerbst il 18 novembre 1736: morto a Berlino il 3 agosto 1800. La biografia fu pubblicata da ZELTER K. F. nel 1801.

raccolto e pubblicato le opere. La sua fondazione si connette col desiderio, nel Fasch vivissimo, di veder eseguita una sua Messa, scritta dietro l'esempio del Benevoli. A tal fine egli cominciò col raccogliere alcuni amanti dell'arte e del canto, dirigendone le esecuzioni, e formato il nucleo, esso crebbe fino a costituire la famosa " Sing-akademie „ o Accademia di canto berlinese. L'allievo suo Zelter perfezionò l'opera del maestro, ed a memoria del fondatore l'Accademia raccolse le sue creazioni, pubblicandone la partitura. Così, oltre a buon numero di opere sacre, in cui Fasch primeggiava, possediamo pagine per clavicembalo ancora attualmente interessanti, di cui si trovano saggi nel " Trésor des pianistes „ e nelle pubblicazioni sciolte da questo ricavate, che ne facilitano la conoscenza.

Un terzo artista, nato in questo stesso anno, ci ricorda il Wagenseil per i rapporti esistenti fra allievo e maestro. Sotto di lui Francesco Duscheck o Dussek (1), figlio di quella Boemia che tanti cultori geniali diede all'arte, aveva studiato i segreti della tastiera e della composizione: e, come fu tornato a Praga, formò alla sua volta valenti seguaci, fra cui Maschek e Gian Wittasek (2). Il virtuosismo forma la base delle sue com-

(1) Nato a Chotiborck (Boemia), il giorno 8 settembre o dicembre 1736: morto a Praga il 12 febbraio 1799.

(2) Artisti della Boemia, ricordati per il virtuosismo e le opere musicali a noi tramandate. Appartengono entrambi al puro periodo del pianoforte, onde esorbitano dal nostro studio. Vincenzo Maschek (fratello di Paolo, anch'egli valente) brillò in ispecie per l'abilità sul pianoforte e sull'armonica, lasciando inoltre opere drammatiche, cantate, composizioni sacre e pagine per la tastiera. Visse dal 1755 al 1831.

Il Wittasek, per protezione della principessa di Lobkowitz, fu affidato alle cure del Dussek, divenendo pianista abilissimo: al punto che, morto il Salieri, gli venne offerta la carica di maestro di cappella alla corte imperiale di Vienna. Circostanze di salute gli impedirono di occupare il posto onorifico. Visse dal 1771 al 1839.

posizioni per pianoforte ove la fantasia ha buon giuoco: e le pretese descrittive lo spingono persino a svolgere in forma di Sonata caratteristica per piano il Combattimento navale e la piena disfatta della grande flotta olandese, battuta dall' ammiraglio Duncan, il 2 ottobre 1797: opera stampata a Vienna nel 1799. Le edizioni di Vienna recano nel 1792 una Sonata a quattro mani, op. I: due Sonate a quattro mani appariscono nel 1797 a Lipsia, ove si trova pure una Sonata a due mani e un Andante con variazioni per pianoforte. Da Vienna, perfezionatosi con Wagenseil, Dussek era tornato a Praga, acquistando fama del miglior pianista boemo in quel periodo: tantochè gli artisti più valenti ebbero per lui elogi, e con sincero encomio ne parlava lo stesso Mozart. Anche di questo pianista si trovano Sonate interessanti nella raccolta del Farrenc, fascicolo 17.

Un breve ventennio ci separa dalla nascita di Mozart: eppure in questa turbinosa fine di secolo, ove le maggiori idealità erompono avide di luce nuova, la produzione musicale in Germania siffattamente fiorisce, da accendere nel ciclo dell'arte nostra veri gruppi di costellazioni. Tale è la ricchezza del virtuosismo pianistico, che una scuola a parte (il gruppo Boemo) dovrebbe venir segnalata allo studioso: e se il carattere dell'opera non si limitasse alle linee maggiori, presterebbe quel gruppo regionale appiglio a interessanti ricerche sulle tendenze che il diverso sentire incarna nelle opere dei musicisti boemi (1). Per noi, tuttavia, il periodo germanico tutto abbraccia, e l'êra da Haydn a Mozart segna una transizione, ove le tempre geniali costituiscono i serbatoi di quella maggiore potenza che

(1) V. Soubies A., *Histoire de la musique en Bohème*. Paris, Librairie des Bibliophiles.

in Mozart s'innalzerà a volo smisurato. Appartiene ad essi l'organista e compositore Gian Federico Teofilo Beckmann (1), ricordato tra gli abilissimi del settecento, improvvisatore di rara valentìa e corretto scrittore. Alle esecuzioni della chiesa maggiore di Celle accorrevano gli intenditori, lodando l'arte da lui spiegata negli improvvisi e la profonda conoscenza dei modelli contrappuntistici. Rimasero ad attestarne il merito numerose pubblicazioni per la tastiera, così divise: Sei Sonate per clavicembalo in due parti, Amburgo, 1769 e 1770: Sei concerti, idem, in due raccolte, Berlino 1779, 1780: Sei Sonate idem, opera III, Berlino 1790: Solo per clavicembalo, Amburgo, 1797. E prima di passare a un nuovo Boemo, il Wanhal, ricorderò il nome dei Küffner, già citato, ed ora per ordine di date nuovamente illustrato da Guglielmo Giuseppe (2).

Il padre, coetaneo di Krebs, era stato suo maestro; e la coltura impartitagli fruttò a Küffner il nome di ottimo pianista, facendogli trovar luogo onorevole nell'orchestra di un principe germanico. Fu questo musicista a Parigi ed a Londra, dopo aver ottenuto ed occupato per qualche tempo il posto di organista alla cattedrale di Würtzburg, l'antica *Herbipolis*, in Baviera: carica importante, essendo Würtzburg capoluogo d'un vescovato principesco. Vennero pubblicate a Londra alcune sue Sonate per pianoforte; e il largo nome lasciato dal figlio Giuseppe nella storia dell'arte ne rende cara la memoria.

Maggior nome ha Gian Battista Wanhal (3), che ci

(1) Nato nel 1737: morto il 25 aprile 1792.

(2) Nato a Kalmunz nel 1738: morto nel 1798.

(3) Nato a Neu-Nechanitz, villaggio della Boemia, il 12 maggio 1739: morto a Vienna il 26 agosto 1813.

ricorda uno di quei tristi privilegi feudali, da cui le terre erano un giorno gravate. Nato da poveri contadini in un villaggio della Boemia, fu obbligato a comperare, nel pieno della sua gloria, la libertà assoluta da ogni contribuzione di servitù al suo signore, per mezzo di una somma, che colla sua arte aveva guadagnata: e sino a quel tempo, quando già il nome correva riverito, si vedeva obbligato ogni anno a pagare il canone di servitù, che gravava sui poveri servi della gleba per diritto feudale. Il maestro di scuola del suo paesello nativo gli aveva insegnato il solfeggio e la teoria dell'organo: quindi, a diciott'anni, otteneva il posto d'organista a Opoczna, da cui passava direttore dei cori alla chiesa della città di Niemeczowes. A questo tempo, oltre all'organo, conosceva anche la viola d'amore e il violino: e i consigli di Mattia Nowak, decano a Niemeczowes ed ottimo conoscitore di questo strumento, gli tornarono assai utili, finchè la contessa di Schaffgotsch lo condusse a Vienna. Piaceva alla leggiera società del settecento declinante la facile e graziosa melodia delle sue composizioni, abborrenti dalle formole polifoniche in cui la grandezza della Germania aveva troneggiato: donde accoglienze benevoli, appoggi, lezioni, guadagni. E perchè la tendenza dell'arte sua era consona ai modelli e alle tradizioni italiane, volle venire fra noi: ed, aiutato dal barone Reisch, suo protettore, visitò per due anni l'Italia, studiando coi migliori maestri della penisola, ottenendo a Roma successo in due opere teatrali.

Sgraziatamente, di ritorno in Germania, una mania religiosa gli venne turbando le facoltà mentali: e quando guarì, l'energia creatrice era scossa. L'arte facile, graziosa, l'arte del piccolo momento musicale, simile a volo di farfalla, al primo soffio contrario si disperde, piombando nel nulla la gloria acquistata. E tristemente ebbe

a provarlo il Wanhal, contro cui ora si allineavano le pagine di Haydn e Mozart, ben altrimenti nutrite nella leggerezza adamantina: onde le sue opere per pianoforte, il gran numero di Sinfonie orchestrali e di Quartetti caddero, lui vivente, nell'oblìo. L'anima mite di Wanhal non sembrò sdegnarsi per quest'abbandono: conoscitore di se stesso e amatore del bello, ai maggiori s'inchinava riverente.

La lista delle opere per tastiera pubblicate è rilevante e presenta una ricca esposizione di idee facili, chiare, rispecchianti a perfezione il secolo del codino e della polvere di riso (1). Nelle edizioni moderne, curate dal Le Couppey e dal Pauer, ancora interessano il lettore, sebbene siano lasciate a distanza dalle creazioni di Mozart e Haydn. Ricorderò i Concerti per clavicembalo, due violini e violoncello, N. 1 e 2, Vienna, Cappi; i Quartetti per clavicembalo, flauto, violino e violoncello, N. 1, 2, 3, 4, Parigi, Sieber; altri Quartetti per clavicembalo, violino, viola e basso, N. 1, 2, 3, Lipsia, Peters; un Divertimento per pianoforte a quattro mani, con flauto, violino e violoncello, Offenbach, André; le Sonate per pianoforte e violino, Op. 3, 6, 7, 17, 43, 44, presso diversi editori; le Sonate per pianoforte a quattro mani, Op. 32, 46, 64, 65, 66, idem; le Sonate per pianoforte solo, Op. 18, 42, 99, 100, Offenbach, André, e molte altre piccole composizioni, che confermano la larga attività spiegata da questo artista nel campo delle nostre vedute.

L'ordine delle date ci recherebbe a dire di Gian Giuseppe Dussek, organista valente, vissuto dal 1739 al 1811,

(1) Si citano in manoscritto: 88 Sinfonie, 94 Quartetti, 23 Messe, gran numero di opere minori: oltre a ciò, buon numero di composizioni sacre e profane, vocali e strumentali, venne pubblicato.

e padre dell'illustre pianista boemo, chiaro nella storia dell'arte sul finire del settecento e nella prima decade del secolo attuale. Tuttavia le composizioni di Gian Giuseppe Dussek rimasero manoscritte: onde il racconto passa al suo coetaneo Federico Guglielmo Rust (1). Anch'egli è ricordato nella storia dell'arte per mezzo del figlio Guglielmo Carlo e del costui nipote Guglielmo: ma per noi ha speciali attrattive a ragione d'una spiccata e fresca genialità, per cui le opere sue sembrano gradevolmente staccarsi dalla solita cerchia. Nella musica può dirsi figlio della propria costanza, avendo appreso, fanciulletto ancora, il clavicembalo e il violino senza guida alcuna: si narra che a sei anni già conoscesse tali strumenti e, tredicenne, ardisse interpretare i preludî e le fughe del Clavicembalo ben temperato. Nel 1762 era uscito dal corso di diritto, compiuto nell'università di Lipsia: e, sempre più innamorato dell'arte sua, si perfezionava nella composizione e nella tecnica del violino, divenendo valente virtuoso, come tale accettato nell'orchestra del principe Anhalt-Dessau. Con lui visitò l'Italia in cerca di nuova coltura: in Germania fu elevato al grado di direttore di musica presso il principe suo protettore. Questo artista, valente su violino, viola d'amore e violoncello, conoscitore dell'arpa e della chitarra, virtuoso apprezzato sul clavicembalo, era essenzialmente violinista: tuttavia la bontà delle pagine per pianoforte, di cui molte rimasero inedite, lo racchiude nella nostra schiera, ove gradevolmente contrasta con la uniformità di idee lamentate in parecchi suoi contemporanei.

Si stamparono a Lipsia, presso Breitkopf, Sei Sonate

(1) Nato a Woerliz, presso Dessau, il 6 luglio 1739: morto a Dessau il 28 febbraio 1796.

per pianoforte; una grande Sonata per lo stesso strumento, edita a Lipsia da Hinrichs, e, nella stessa città, un Allegretto con ventiquattro variazioni si trovava presso C. Fleischer (1).

Per abilità di pianista ed eleganza d'ispirazione melodica venne lodato Giovanni Schwanberg (2), che Federico II di Prussia bramava accogliere nella schiera dei suoi musicisti. La protezione del Duca di Brunswick, presso cui rivestiva il grado di maestro di cappella, gli valse il permesso e i mezzi per scendere in Italia: ed a Venezia egli studiò il contrappunto con Latilla e con Saratelli, a quei tempi maestro di cappella in S. Marco. Non so se Gaetano Latilla usò con lui il sistema adottato con Giacomo Gotifredo Ferrari, quando questi nel 1785 ebbe a richiederlo in Napoli di lezioni (3): ma sta il fatto che la guida dei chiari compositori italiani fruttò nuova coltura a Schwanberg; e quando la conoscenza dell'Hasse, che a Venezia si trovava, gli ebbe aperto nuovi orizzonti, e dopo otto anni di studio egli tornò in Germania, la sincera ammirazione degli intelligenti se-

(1) Si citano in ms. più di quaranta Sonate per pianoforte e molte Fughe e Concerti. A questo periodo risale la vita del noto scrittore d'arte C. F. D. Schubart, suo coetaneo (1739-1791): ma i prodotti sull'arte del clavicembalo, contenuti in *Musikalische Rapsodien* (Stuttgart, 1786) non sembrano sufficienti a collocarlo in grado eminente fra i cultori della tastiera, cui tuttavia diede dodici variazioni stampate a Spira, nel 1787.

(2) Nato a Wolfenbuttel il 28 dicembre 1740: morto a Brunswick il 5 aprile 1804.

(3) Negli *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di G. G. Ferrari* (Londra, 1830) questi narra che Latilla faceva pagare *un carlino* per lezione ai napoletani, due agli stranieri, tre, quale preferenza, agli inglesi: « e perchè egli era *tirolese* e tirolese rima con *inglese* così dovette pagare tre carlini, senza ottenere ribasso ».

guiva le sue creazioni drammatiche, ove lo stile italiano del *caro Sassone* tratto tratto riappariva. Trasse vita serena presso il Duca di Brunswick, che mai non lasciò, malgrado le offerte di Federico II: e per il teatro di corte scrisse parecchie opere, alcune cantate e dei trio, da lui più tardi rifiutati. Nel genere per tastiera rimasero Concerti per clavicembalo e violino, e Sei Sonate per clavicembalo solo, edite a Brunswick nel 1767.

Allo stesso periodo appartiene l'opera di Giovanni Amedeo Naumann (1), una di quelle anime all'arte devote, pronte ad ogni sacrificio pur di penetrarne il segreto fascinatore. Figlio di poveri contadini, dal villaggio di Blasewitz ogni mattino percorreva il tratto d'una lega, per recarsi a studiare musica in Dresda: e, malgrado l'età infantile, non si distraeva in giuochi lungo la via, economizzando il tempo per modo, da non abbandonare a sera la città prima d'aver potuto ascoltare le dotte esecuzioni dei migliori organisti. Così era giunto a sedici anni, acquistando valentìa non comune sul clavicembalo, quando un certo Weestroem, musicista svedese della reale cappella di Stoccolma, l'intese, lo chiese al padre suo, proponendo di averlo quale compagno in un viaggio in Italia. Mirava probabilmente il Weestroem a procurarsi un servo od un aiuto, anzichè un allievo; e in quel senso si valse dell'opera sua, costringendolo alle cure più volgari, tantochè, tra le pratiche di cuoco e copista, poco tempo avanzava al Naumann per coltivare i proprî ideali. Colla dolcezza, tuttavia, spesso l'ingegno trionfa degli ostacoli che la fortuna solleva: ed a quel modo che Haydn, fra una spazzolata agli abiti ed un'altra agli stivali del

(1) Nato a Blasewitz il 17 aprile 1741: morto a Dresda il 2 ottobre 1801.

Porpora, giungeva a riceverne qualche consiglio, così Naumann, recando in Padova al Tartini gli strumenti di Weestroem, che col grande violinista studiava, ebbe campo ad aprirgli l'animo suo. In questa classica terra dell'arte, ove finalmente era giunto, sperava cambiar fortuna: e le speranze non furono deluse. Il grande violinista, i cui occhi nel ritratto della galleria dei Filarmonici in Bologna guardano ancora lucenti come stelle, quasi memori del demonio contemplato, ascoltò affabilmente il giovane Naumann: e quando intese che questi bramava seguire, non veduto, le lezioni da lui impartite a Weestroem, non solo accondiscese, ma ancora l'ammise tra i suoi allievi. Perchè quel dotto e visionario musicista, nella cui anima cantava l'antica armonia dei poeti italiani, al bello con amore infinito tendeva; e dove in alcuno scoprisse un raggio d'uguale amore, quivi intuiva un fratello.

Tre anni di studî a Padova rafforzarono Naumann nella tecnica di violino e clavicembalo, nonchè nella conoscenza dell'arte musicale: e, liberatosi dal Weestroem, con altro protettore più mite (1) trovava agio a occuparsi delle cose sue. Fu allora che gli si offerse quale allievo il violinista tedesco Pitscher, il quale per istruzione viaggiava l'Italia a spese del principe Enrico di Prussia: e con lui Naumann percorse le principali città della penisola, conobbe il Padre Martini a Bologna; rimasto poi solo, scrisse opere a Venezia, finchè, chiusasi la guerra e calmati gli orrori che da sette anni affliggevano Austria e Prussia, il nostro musicista potè rivedere la patria.

Tutto un seguito di vicende aneddotiche ricorda le lotte contro la povertà combattute dal Naumann con

(1) Fu un musicista inglese per nome Hunt.

stoica fermezza. Per tornare fu costretto a sollecitar la protezione di Maria Antonietta, a Dresda, con una composizione: acquistato il titolo di compositore della cappella reale, vide limitati gli stipendi dalle ristrettezze che i danni della passata guerra imponevano. Tuttavia mai non scordò l'affetto per il suo paese. E quando i trionfi riportati nei viaggi in Italia, ove tre volte scese ed ebbe splendidi successi teatrali, invogliarono Federico II di Prussia ad averlo seco quale maestro di cappella, egli rinunziò alle ricche offerte, per rimanere fedele alla sua terra natale.

Mentre il nome si estendeva, e le corti di Stoccolma e di Berlino lo richiedevano e ne ammiravano i lavori, Dresda, che a tutti gli altri centri egli aveva anteposto, poco di lui sembrava curarsi. Accadde all'incirca lo stesso di Haydn, che dovette trionfare in Inghilterra per avere l'apoteosi in Germania: e Naumann si vide elevato al grado di stima, cui le sue doti avevano pieno diritto, solo quando l'eco delle lodi esotiche si fu lentamente acclimatato nella sua città nativa. Allora il gran *Pater Noster*, che viene giudicato l'opera sua migliore, porse occasione a Dresda di una festa, che per la sua imponenza ricorda quella dedicata ad Haydn sullo scorcio della sua vita.

L'amore schietto per l'arte italiana e i frequenti contatti avuti con essa, uniti all'influenza italiana già a più riprese rilevata nell'ambiente teatrale e pianistico, spiegano per un lato il largo successo ottenuto dal Naumann, per l'altro l'attuale mancanza di giovinezza nelle sue creazioni. La scena lirica, fatta per il piacere del momento, più d'ogni altra segue le tendenze del popolo: e perchè queste facilmente rimutano, così le creazioni teatrali più presto delle altre sono destinate a cadere. Chi scenda in fondo al cuore umano, chi sappia frugare nelle intime viscere del sentimento, costui parlerà al-

l'essenza delle passioni, in ogni tempo immutata: e l'opera sua vivrà come il *Don Giovanni*, tra le forti gemme del teatro. Ma quando per contro s'accarezzi il solo gusto esteriore e l'orecchio bramoso di facili cantilene, o quando la moda attragga l'artista, allora come la moda diverranno caduche le sue pagine: destando nell'osservatore, che a distanza di tempo le consideri, quello stesso freddo interesse, fatto di curiosità non disgiunta da un velo di malinconia, che emana da vecchie fogge e gale, omai dimenticate.

Questo carattere si osserva anche nelle opere sue per tastiera. Compositore lodato e corretto, Naumann non fu un innovatore: e passa nella storia, assieme a molti altri, quale mezzo di congiunzione, nella chiusa di questo periodo. Lasciando da parte i molti Melodrammi, le Cantate, diciotto Sinfonie a grande orchestra, molte pagine per canto sacre e profane, ricorderò sei Sonate per armonica o pianoforte, stampate in Dresda, 1792; un Concerto per clavicembalo, Darmstadt, 1794; tre Sonate per pianoforte e violino, Op. I, Parigi; sei quartetti per piano, flauto, violino e basso, Berlino, 1786; sei Terzetti per piano, violino e basso, Op. II, Berlino; oltre a Sonate per armonica, e molte Canzonette con accompagnamento di pianoforte (1).

Indirizzo più schiettamente nazionale sembra caratterizzare Gian Guglielmo Haessler (2), uno tra i più interessanti cultori della tastiera nel periodo di cui discorriamo. Lo zio Kittel, coetaneo di Haydn e profondo

(1) Abbondano sul Naumann i dati biografici e bibliografici. Interessante è l'opera di MEISSNER, *Bruckstücke aus J. A. Naumann's Lebensgeschichte*. Praga, 1803-1804, 2 vol. Per indicaz. di altre opere v. FÉTIS, *Biog. Univ.*

(2) Nato a Erfurt il 29 marzo 1747: morto a Mosca il 29 marzo 1822. V. MEINARDUS L. in *Allg. Mus. Zeitung*, 1865.

organista, allievo di S. Bach, aveva diretto i suoi studî musicali: e tale guida severa, ispirata alle tradizioni più pure, dovette concorrere a mantenere l'Haessler nel vero stile germanico, alleggerito e rimodernato dalle lezioni di Hiller avute in Lipsia, e dallo studio amoroso fatto in Amburgo sulle opere di Emanuele Bach. Quest'ultimo in ispecie guidò le future creazioni del nostro autore, che di lui si risentono: e i modelli accolti dal Farrenc nel nono quaderno del " Trésor des pianistes „ non solo confermano il valore di Haessler, ma ancora rivelano l'origine della sua maniera. Tale ne era stata l'attività, sotto la guida del Kittel, che a quattordici anni già disimpegnava le funzioni di organista nella città natale: quivi tornò dopo aver viaggiato per nove anni la Germania, dal 1771 al 1780: trascorso poi un decennio, si spinse a Londra, a S. Petersburg, a Mosca, ove finì i suoi giorni.

A differenza di molti autori qui ricordati, la produzione dell'Haessler, numerosissima, si riferisce quasi completamente alla tastiera, e in gran parte al clavicembalo. Senza dire di una Cantata e delle opere per organo, ricorderò dieci Sonate per clavicembalo in due raccolte, l'una di quattro precedute d'una fantasia, l'altra di sei con canzoni, entrambe apparse nel 1776: seguono dodici Sonate facili, in due edizioni; molti pezzi per clavicembalo, sei Concerti, una Grande Sonata (Riga, 1793), Capricci, Fantasie, Arie con variazioni, e tre Grandi Sonate con accompagnamento di viola e violoncello.

Alla seconda parte delle Sonate facili, apparsa nel 1787, l'Haessler prepose una biografia, che riesce utile per conoscere con certezza alcuni dati della sua vita.

Oltre al Leduc nel " Trésor des Pianistes „ ricordato, saggi di questo interessante precursore dei tempi nostri furono raccolti nelle edizioni Pauer, Litolff, Augener, Schubert e C., Breitkopf e Härtel: è nota in ispecie la

sua grande Giga in *re minore*, e racchiudono speciali attrattive i Rondò e le graziose Variazioni.

Cristiano Teofilo Neefe (1) ci riconduce agli operisti e ai musicisti addottorati negli studî del diritto che, secondo più volte si ebbe occasione a notare, esercitava un fascino sopra molti cultori dell'arte in Germania.

Neefe, terminati gli studî legali a Lipsia, s'era dato all'avvocatura nel paese nativo: tuttavia le lezioni avute da Hiller, nell'epoca degli studî universitarî, avevano fruttato, e le cabale avvocatesche non turbavano l'armonia delle composizioni che tratto tratto al maestro inviava. Hiller incoraggiò tali lavori: e alcune pagine di Neefe, da lui inserite nella pubblicazione settimanale che dirigeva col nome di " Woechentliche Nachrichten die Musik betreffend „, procacciavano all'allievo le prime soddisfazioni artistiche.

Così avvenne che, sempre più innamorato degli studî musicali, lasciasse definitivamente la carriera legale, tornando a Lipsia nel 1770: ove gli venne affidata la direzione del teatro, a quell'epoca fiorente, ed ebbe agio a farsi conoscere con lavori applauditi.

Così a volta a volta direttore in questa o in altre città, che venne visitando unito a una compagnia teatrale ambulante, poi addetto al teatro e alla corte di Bonn, quindi insegnante privato, il Neefe poco potè riposare nella carriera dell'arte: la guerra sòrta sul finire del settecento per la rivoluzione di Francia tornò ancora a lui dannosa, facendo chiudere il teatro di Bonn: onde condusse la famiglia ad Amsterdam, ove sua figlia cantava nelle produzioni operistiche germaniche. Negli ultimi anni, chiamato a Dessau, cominciava a provare la pace dopo tante lotte, dirigendo il teatro cui sua

(1) Nato a Chemnitz il 5 febbraio 1748: morto a Dessau il 26 gennaio 1798.

figlia era addetta e rivestendo la qualità di maestro dei concerti a corte: ma dopo breve tempo moriva.

Con lui la trascrizione per pianoforte delle opere più in voga ha nuovo alimento: e dalla sua penna escono riduzioni per la tastiera di molti melodrammi mozartiani, allora nel pieno della gloria. Curò anche l'insegnamento, in cui ebbe il vanto di aver istradato il grande Beethowen, succedendo a Van der Eeden. Buon numero d'opere drammatiche, alcune pagine sacre lo rivelano figlio delle correnti che imperavano: inoltre possediamo un Concerto per pianoforte e violino con orchestra, che lo afferma virtuoso esperimentato. A Glogau, presso Günther, furono pubblicate sei Sonate per pianoforte: altre tre opere di Sonate per lo stesso strumento si hanno nell'edizione di Lipsia, 1774-1784: al suo periodo di residenza in Bonn, e quivi stampate, risalgono delle Fantasie, Variazioni sopra un'aria tedesca, e la marcia dei sacerdoti nel " Flauto magico „ di Mozart, variata.

L'attività di questi musicisti si svolge mentre la vita di Volfango Amedeo Mozart, quale meteora luminosissima brilla nel cielo dell'arte e rapidamente si spegne. Quindi spesso si trovano essi a contatto col grande, di cui l'ordine cronologico prefisso a questa trattazione ritarda ancora il cenno: e la sua influenza con quella di Haydn chiara apparisce nelle opere del tempo. Stretto d'amicizia con Mozart, e sostenitore ardente della sua fama nella disputa sollevata da Weber sul *Requiem,* fu un coetaneo di Neefe, ricordato da largo ciclo di produzioni (1). L'abate Massimiliano Stadler (2) aveva ap-

(1) Si parla qui di Goffredo Weber, scrittore di scienza e d'arte musicale, da non confondere con Carlo Maria de Weber, noto operista.

(2) Nato a Moelk, nella bassa Austria, il 7 agosto 1748: morto in Vienna l'8 novembre 1833.

preso dal padre i rudimenti della musica e a dieci anni cantava nei cori della chiesa di Lilienfeld, suonando il pianoforte e destreggiandosi sulla tastiera dell'organo. Si perfezionò a Vienna; come ebbe terminati gli studî di teologia venne accolto nel convento dei Benedettini a Moelk; fu apprezzato da Giuseppe II, ed ottenne il titolo di abate a Lilienfeld, dove fanciullo aveva tentato le prime prove, e a Kremsmunster. Piaceva la somma abilità sua nell'improvvisare, ove le risorse del contrappunto fugato erano adoperate con una freschezza, che Albrechtsberger ignorava: e quand'egli si fu ritirato a Vienna, vivendo nella pace dei suoi studî, il nome già chiaro lo fece stringere conoscenza con Haydn e Mozart, la cui sincera amicizia vale a dimostrare la stima che per l'abate nutrivano.

E l'ammirazione profonda per l'autore di *Don Giovanni* spinse Stadler, quando Mozart morì, a sostenere pubblicamente contro Goffredo Weber il valore e l'autenticità del *Requiem* famoso: iniziando una polemica, cui rudemente rispondeva Weber, e dove l'abate, stante la tarda età, riusciva soccombente.

Nel genere sacro corale, sulla tastiera del pianoforte e dell'organo, nel regno delle conoscenze storiche Stadler primeggiava: le fughe poi e le opere liturgiche erano paragonate con quelle dei maggiori contemporanei. Vero artista, visse interamente dedicato ai suoi studî: lasciando ingente somma di pubblicazioni, fra cui ricorderò una Fuga con preludio per pianoforte, Vienna, Haslingers: Sei Sonatine per clavicembalo, Vienna, Artaria, 1796: Una Sonata per lo stesso strumento, Vienna, 1799; Due Sonate e una Fuga per piano contenute nell'ottavo quaderno del repertorio dei clavicembalisti, edizione Naegeli a Zurigo. Altre opere sue rimasero manoscritte: ed è a rimpiangere che della coltura storica ricchissima non rimanga traccia in scritti ch'egli non si

curò di stendere, pago alla intima soddisfazione dello studioso cui la scienza porgeva premio sufficiente alle fatiche incontrate.

Il nome di Francesco Seydelmann (1), che segue in ordine di data, si unisce con quello di uno fra i tanti Weber, che nella seconda metà del secolo scorso resero chiaro questo nome nell'arte musicale. Infatti Costanzo Giuseppe Weber, che fu organista nella cappella dell'elettore di Sassonia, e lasciò sei Sonate per clavicembalo edite a Norimberga nel 1762, fu il primo maestro del Seydelmann. Al Weber successe nell'istruzione del nostro autore il Naumann già ricordato; e sette anni trascorsi in Italia, dove con lui si era recato, concorsero ad alleggerire il suo stile, preparando pagine atte a solleticare la bramosìa melodica dell' epoca. Come fu tornato a Dresda nel 1772, si vide nominato compositore di corte e maestro di cappella, lasciandoci Sonate a due ed a quattro mani.

Anche Giuseppe Schuster (2) fu allievo del Naumann e compagno al Seydelmann nel viaggio in Italia. Nominato compositore di camera e di cappella presso il principe elettore nel 1772, alternava l' opera sua con Seydelmann: tornò poi in Italia, ove conobbe il Padre Martini, e dal re di Napoli ottenne il titolo di maestro di cappella onorario. Una terza volta era sceso in Italia nel 1778, scrivendo per i principali nostri teatri: finchè, resosi a Dresda, con Naumann e Seydelmann aveva diviso la carica di maestro di cappella presso l'elettore di Sassonia. Questa triade segna, in tale periodo, il largo

(1) Nato l'8 ottobre 1748 a Dresda, e quivi morto il 23 ottobre 1806.

(2) Nato a Dresda l'11 agosto 1748, e quivi morto il 24 luglio 1812.

infiltrarsi dell' influenza straniera, l'imporsi degl' ideali operistici: ed agli allievi del Naumann sono in gran parte applicabili le osservazioni fatte sul maestro. Scegliendo fra le opere per tastiera pubblicate dal Seydelmann, troviamo: Sei Sonate per pianoforte a quattro mani edite a Lipsia presso Breitkopf, 1780, Op. I: Tre Sonate per pianoforte e flauto, Op. II, Dresda, Hilscher: Tre Sonate per clavicembalo solo, e Tre Sonate per clavicembalo e violino, Lipsia, Breitkopf, 1787. La produzione di Giuseppe Schuster, assai numerosa per quanto riflette la scena e l'oratorio, comprende dodici piccoli pezzi per pianoforte in due raccolte, stampate a Dresda presso Hilscher nel 1790 e 1796: Un Concerto per due clavicembali, ed un altro per clavicembalo solo, presso lo stesso editore, ove si trovano ancora Sei Divertimenti per piano e violino, e una raccolta di pezzi a quattro mani per clavicembalo, 1790. Anche per il Seydelmann si potrà ricorrere alle edizioni del Pauer.

Se per poco ripensiamo ai giudizi di Federico II, che adorava i virtuosi italiani, sulla musica nostra del settecento declinante e constatiamo il rapido imporsi di questo genere nei gusti del pubblico, siamo tratti a riconoscere la rara vitalità che quelle melodie tutte sole e luce serbavano nell' intimo della loro natura. " Vostra fortuna è il non essere stato in Italia — aveva detto Federico II a Reichardt, in Potsdam, nel 1775 — : guardatevi dai moderni Italiani „: eppure Sacchini, Piccinni, Paisiello e Cimarosa, cui l'allusione era diretta, trionfavano delle barriere e dei confini.

Ora la vita di Gian Nicola Forkel (1) ci riconduce a

(1) Nato a Meeder, presso Coburgo, il 22 febbraio 1749: morto a Gottinga il 17 marzo 1818. V., oltre le biografie, le note di F. Grénier, preposte alla traduz. francese della *Vita di S. Bach* del Forkel.

più schiette tradizioni germaniche e al ciclo bachiano che molti compositori abbandonavano per quelle che il grande organista avrebbe detto " bagatelle teatrali „. Anche il Forkel, come la massima parte di coloro che lasciarono fama seria e duratura, è figlio delle proprie opere: quasi la difficoltà dei principî sia aculeo alla costanza ed al volere, e la comodità dell'inizio snervi le energie necessarie al cammino successivo. Il maestro del villaggio, ove suo padre era calzolaio, si incaricò di aprirgli le prime pagine dell'arte; una vecchia spinetta e il " Vollkommene Kapellmeister „ di Mattheson fecero il resto. Così, a somiglianza di Haydn, Forkel entrava cantore nelle chiese, vi continuava i suoi studi; e, sentendo quanto la coltura completasse l'artista, si spingeva a Gottinga, studiando per dieci anni in quella università e rendendosi padrone di quanto si riferiva a matematiche, a diritto, a filosofia e lingue antiche. Questa profondità di propositi, che in molti musicisti del nostro ciclo già rilevammo, concilia stima e rispetto anche a coloro che meno sembrino dotati di vero artistico sentire: e per esso riesce simpatico anche il giudice severo che poco stimava Mozart, detestava Gluck, e sosteneva " Beethowen non aver fatto una sola opera, che nell'assieme valga il titolo di capolavoro „ (1). Più erudito che artista, Forkel mancava di quell'intuito che nel nuovo fa afferrare il bello ed il geniale: i suoi centri nervosi vibravano atavisticamente a quanto fosse per essi divenuto abituale, pronti a turbarsi per ogni scossa eterogenea: e in quella turbinosa fine del secolo, ove lo spirito dei tempi nuovi batteva ostinato alle coscienze dei popoli come nella Quinta Sinfonia di Beethowen il

(1) Sono giudizi emessi dal Forkel: v. *Notice sur Forkel* nella versione del Grénier, citata, in nota.

Destino pulsa incalzante alla porta dell'umanità, il vecchio cantore, addottorato in musica e filosofia, passava simile ad un fenomeno di sopravvivenza, riflettendo la luce di splendidi meriggi passati.

Queste osservazioni limitano l'importanza della sua produzione nel campo pianistico. Come dotto ricercatore e storico coscienzioso già più volte lo citammo nel corso dell'opera: le pagine sue, scritte per la tastiera profana, ci ricorderanno spesso i modelli bachiani. Oltre a melodie con accompagnamento di clavicembalo (Gottinga, 1773) abbiamo per questo strumento Dodici Sonate in due raccolte, edite a Gottinga nel 1778 e 1779: Una Sonata e un'aria con diciotto variazioni, 1781: Ventiquattro variazioni sul " *God save the King* „, Gottinga, 1792: altre variazioni, e Tre Sonate per pianoforte, violino e violoncello, Londra, 1799 (1).

Dalla pace e dalle calme luci della tradizione, il nome che gli succede ci caccia in pieno dominio di quelle passioni scatenate, che attraverso a immensi dolori dovevano aprire l'evo contemporaneo. L'incendio della rivoluzione francese si scatena per la prima volta in questo libro, colla vita di Gian Federico Edelmann (2) che alla storia dell'arte germanica sembra appartenere per discendenza di famiglia, ma svolge ogni sua attività nel campo delle aspirazioni francesi.

Da lui quindi passiamo ad uno studioso assai diversa-

(1) Fra le molte opere teoriche non si possono passare sotto silenzio la Storia generale della Musica (*Allgemeine Geschichte der Musik*), che aggiunge nuova ricchezza alle pubblicazioni anteriori dell'Hawkins e del Burney, e l'opera bibliografica (*Allgemeine Litteratur der Musik*, etc.), utile per la conoscenza del materiale relativo all'arte nostra.

(2) Nato a Strasburgo il 6 maggio 1749: morto nel 1794. Di lui si è parlato nel Libro III (Francia).

mente giudicato nelle carte dell'epoca, e intorno ai cui lavori si accesero le dispute di amici e nemici. Mozart nel 1777 lo diceva " un pazzo, che crede niuno possa essergli superiore „: quando presentava il suo nuovo organo portatile, dal titolo *Orchestrion*, ad Amsterdam, la stampa l'accusava di avere egli stesso scritto gli elogi apparsi sull'opera sua in alcune pubblicazioni: nel " Manuale d'Armonia „ egli ci fa conoscere le continue lotte e gli attacchi subìti: eppure, anche senza aver riguardo alle difese del Knecht — di cui fra poco discorreremo — sta il fatto che alla sua scuola si formarono Carlo Maria Weber e Meyerbeer, glorie dell'arte drammatica moderna.

L'abate Giorgio Giuseppe Vogler (1), figlio di un liutaio, venne avviato per tempo dal padre allo studio della tastiera; e tale attitudine rivelava, da formarsi uno speciale sistema di diteggiatura per facilitare alcuni passaggi. Questo fatto è il primo indizio di una prontezza che in lui nascondeva l'incostanza ed in tutta la sua vita mai non si venne smentendo. Per trarsi d'impaccio dalle brighe che fruttano i sistemi altrui, egli inventa una diteggiatura propria: stancandosi nel dotto e regolare insegnamento del Padre Martini, cui per protezione ottenuta in Germania veniva fra noi affidato, lo lascia dopo sei settimane per ricorrere in Padova al Padre Vallotti: spaventato dalle astruserie del nuovo maestro, lo lascia alla sua volta, e coi nuovi principî da lui attinti, fabbrica una teoria armonica, contro la quale più tardi si dovevano scagliare critici e maestri. Nell'esistenza agitata lo vediamo spesso insignito d'onori, senza che riesca facile sceverare la parte dovuta al merito da quella, ove l'influenza dei gesuiti suoi fautori e l'abilità nelle

(1) Nato a Würtzburg il 15 giugno 1749: morto a Darmstadt il 6 maggio 1814. V. la biografia in K. von Schafhaeutl, 1888.

pratiche di mondo trionfavano. Fondò scuole a Stoccolma, a Mannheim, Praga e Copenaghen, tentando imporre il suo metodo: scrisse opere, fece eseguire composizioni sacre — fra cui il *Miserere* che Mozart nelle Lettere disapprovava —: fu addetto a cappellanìe musicali di corti principesche ed insignito di titoli cavallereschi: chiudendo in Darmstadt una vita laboriosa, ove, oltre ai due grandi accennati, gli erano stati allievi il Winter, il Knecht e il Ritter.

Nell' " Esquisse de l'histoire de l'armonie „ il Fétis tratteggia con critica finezza il sistema del Vogler, rilevandone le fonti e gli errori. A noi solo interessa la sua produzione pianistica, che per la copia del materiale non può venire trascurata. In essa si annovera: Concerto per pianoforte, Parigi, presso Boyer: Notturno per pianoforte e quartetto d'archi, Lipsia, Breitkopf e Härtel: Quartetto concertante per piano, violino, viola e basso, Amsterdam, Schmidt: *Polymelos* per clavicembalo e quartetto d'archi, Spira, Bossler: Sei Sonate per due clavicembali, Darmstadt, 1794: Sei Terzetti per clavicembalo, violino e basso, Spira, Bossler, presso cui è pubblicato buon numero di altre Sonate facili per piano solo e per clavicembalo e violino: una gran quantità di Divertimenti, Trio, Variazioni: e cento dodici piccoli preludî per organo o pianoforte.

Come si vede, l'opera sua nel campo nostro non riesce indifferente: tuttavia ricorderemo che in Germania si apprezzava in ispecie la sua musica chiesastica, unitamente agli scritti pubblicati sulla teoria dell'arte.

Diverso di tendenze, di fortuna, d'ingegno è Gian Samuele Schroeter (1), che ci ricorda una larga serie

(1) Nato a Varsavia nel 1750: morto il 2 novembre 1788. Il nome suo ricorda quello del musicista C. I. Schroeter (1699-1782), noto fra i primi ideatori e costruttori del pianoforte a martelli.

di musicisti, noti con tal nome in Germania. Nell'opera sulla letteratura del Clavicembalo, il Méreaux studia le caratteristiche del suo stile, collocandolo fra i virtuosi di tale strumento: però, senza apparire ancora pienamente conscio dell'ora che s'avanza, egli appartiene a quel nucleo di precursori che con Mozart e Clementi ci guidano all'êra nuova del pianoforte. La sua abilità era già così spiccata nell'età giovanile, che a soli diciassette anni sembrava non esservi difficoltà musicale sufficiente a trattenerlo nella lettura a prima vista. Tuttavia non gli riuscirono agevoli i primi passi nella carriera dell'arte: e, dopo aver percorso l'Olanda col padre, si vide in Londra costretto ad accettare un posto d'organista in piccola cappella tedesca. A poco a poco il valore suo, la pubblicazione delle prime Sonate per clavicembalo ne migliorarono la condizione: ed il matrimonio clandestino da lui stretto con una sua allieva, appartenente a nobile famiglia, spinse questa ad offrirgli una pensione vitalizia di cinquecento sterline annue, purchè tutto fosse annullato. Qualora Schroeter non avesse acconsentito, era minacciato di azione penale; quindi egli accondiscese — ma il rumore sollevato dalla strana avventura lo spinse a ritirarsi per qualche tempo in campagna. Frattanto il principe di Galles l'aveva inteso, apprezzandone l'abilità ed aggregandolo alla sua casa, ove rimase finchè il male di petto lo condusse anzi tempo alla tomba.

Il carattere delle sue produzioni per pianoforte lo colloca fra quei virtuosi — e parecchi ne vedemmo in questo libro — che, seguendo il gusto del pubblico, alla profondità polifonica bachiana sostituiscono il gioco fascinatore di una parte cantante, facilmente intuibile e, nella sostanza, imitatrice delle forme italiane. Così i suoi Concerti rifuggono dalle troppe difficoltà, onde il pianista potrebbe essere atterrito: le Sonate svolgono il disegno

musicale in quadro chiaro e limpidissimo: che se la difficile facilità non consente grande sviluppo e potente originalità di trovata, almeno la correttezza giustifica il successo ottenuto da queste creazioni. Esse comprendono: Sei Sonate per clavicembalo, Op. I, edita ad Amsterdam: Tre Quintetti per piano e quartetto d'archi: Dodici Concerti per clavicembalo in due raccolte, Op. 3ª e 6ª: Sei altri Concerti in due raccolte, Op. 4ª e 5ª. Infine Due Terzetti per clavicembalo, violino e basso completano la serie non indifferente di queste opere che, data la breve esistenza dell'autore, rivelano studio e attività non comune. Le edizioni moderne del Méreaux, già ricordata, del Le Couppey e del Pauer recano saggi delle sue creazioni.

Con lui divise l'onesta riputazione — se non potè raggiungere la vera gloria riservata ai grandi — l'abate G. E. Saverio Sterkel (1), compositore fecondo e pianista fortunato, per quanto il giudizio d'un grande gli fosse assai sfavorevole. Infatti Mozart, in una lettera del novembre 1777, dichiara di averlo inteso a suonare, ricevendone sfavorevole impressione: il che non legittimerebbe i successi riportati, a meno che la popolarità grandissima, di cui per qualche tempo godettero le sue Canzoni e le Sonate per pianoforte, compensasse presso l'uditorio la deficienza del virtuosismo nell'esecutore. Sta il fatto che dopo il 1780, essendo stato chiamato a Magonza dal principe elettore, aveva esteso la fama per modo che le opere sue correvano per le mani di tutti: e il genere melodico e leggero, nel che s'accosta allo Schroeter, unito a buona e corretta armonizzazione, doveva facilmente appagare il pubblico, senza sollevare le obiezioni dei pochi cultori di più severo ideale.

(1) Nato il 3 dicembre 1750 a Würtzburg: morto a Magonza il 12 ottobre 1817.

Giovane ancora, aveva avuto per maestri Kette e Weismantel nella città natale, che per la cappellanìa del vescovo sovrano e per la buona università costituiva un centro di non indifferente coltura. Si istruiva negli studî scientifici e letterarî: quindi, abbracciata la carriera ecclesiastica, nelle chiese faceva eseguire le prime composizioni: tantochè da un alto protettore venne inviato in Italia, a perfezionarvi le conoscenze dell'arte sua. Lo troviamo a Roma, Napoli, Firenze, Venezia, applaudito come pianista, e coronato d'ottimo successo per l'opera " Farnace „ rappresentatasi a Napoli nel 1780.

A questo punto succede il suo ritorno in Germania, e s'apre il secondo periodo cui accennammo. Ad ora ad ora chiamato quale maestro di cappella a Magonza, alla corte del principe polacco Choloniewski, a Ratisbona, mai non trascurò la composizione: lasciando più di cento opere pubblicate, oltre a copioso numero di manoscritti. Sei Concerti per pianoforte, parecchie Sonate con o senza accompagnamento di archi, Opere a quattro mani, Divertimenti, Fantasie, Piccoli Pezzi staccati, Variazioni pubblicate presso i primari editori del tempo attestano ancora questa facilità di mano, che, avuto riguardo alle altre occupazioni della sua vita, riesce realmente mirabile. A Ratisbona aveva fondato una scuola di canto, per cui scrisse opere a più voci, giudicate eccellenti per invenzione e chiarezza di fattura. Il Manuale più volte citato di Adolfo Prosniz e la " Biografia Universale „ del Fétis recano il catalogo della sua produzione: per saggi in edizione moderna, oltre alle raccolte minori, il lettore potrà consultare quelle del Pauer.

Fecondo, se non degno di lode speciale come compositore, fu Ferdinando Kauer (1), cui le tristi esigenze

(1) Nato a Klein-Thaya, in Moravia, l'8 gennaio 1751: morto a Vienna il 13 aprile 1831.

della vita e la miseria non permisero forse di perfezionare con l'opera sapiente della lima e la calma della riflessione le numerose pagine pubblicate. Osservava infatti il Rousseau, che difficile riesce mirare in alto, quando il bisogno ci assorbe: e nei *Doveri dell'uomo* il Mazzini, parlando delle tristi condizioni create a molti dalla miseria, ripeteva: " Non si tratta per essi di progredire, si tratta di vivere „. Ora l'intera esistenza di Kauer fu una lotta contro questo bisogno, cui le lezioni e l'attività spiegata come direttore d'orchestra nei teatri male sopperivano. Dai primi anni aveva dimostrato passione per l'arte, riuscendo ancor fanciullo a reggere la carica d'organista nella chiesa dei Gesuiti a Znaym: quindi, cresciuto in età, adempiva le stesse funzioni a Tyrnau, ove in pari tempo seguiva i corsi di medicina. Per l'arte lasciò ogni altro studio, si recò a Vienna dando lezioni di pianoforte: e tra queste occupazioni e la carica di direttore d'orchestra in parecchi teatri, campava malamente la vita, la cui durezza gli fu accresciuta dalla piena del Danubio in Vienna, ove nella notte del primo marzo 1830 l' inondazione gli rovinò completamente la povera casa, distruggendo le opere sue. La massima parte della produzione si riferisce al teatro con " vaudevilles „, operette (" Singspiele „), superiori a duecento: alcune fra queste, come " L' Ondina del Danubio „, ebbero immenso successo, ma non valsero a migliorare la sua posizione. Oltre a metodi per violino, per flauto e clarinetto, composizioni per orchestra e quartetto, lasciò Sonate e pezzi staccati per pianoforte, che qui lo ricordano.

E per la seconda volta, in quest'ultimo periodo, Strasburgo ci presenta un virtuoso della tastiera, che con Hüllmandel sembra appartenere allo sviluppo della scuola germanica. Infatti, per quanto il Méreaux lo consideri nel ciclo francese, tuttavia quale schietta derivazione

dalla scuola di Emanuele Bach l'arte di Nicola Giuseppe Hüllmandel (1) appartiene al gruppo germanico: nè il luogo di nascita e il soggiorno a Parigi sembrano costituire elementi così forti da legittimarne l'uscita. A quel modo che Haendel appartiene alla Germania, sebbene creatore di forme che si sviluppano in Inghilterra, così nel campo del virtuosismo Hüllmandel conserva tradizioni bachiane, che influenzano la stessa Francia: il che riesce meno difficile a comprendere, quando si pensi all'evoluzione compiutasi con Emanuele Bach, il cui stile aveva lasciato indifferente la vecchia Germania appunto in causa della chiarezza melodica, precorritrice di Haydn e Mozart.

Sarebbe troppo lusinghiero per il nostro autore il credere che l'opera di continuazione da lui compiuta si mantenesse alle pure altezze del modello. Dotato di gusto squisito nel campo del virtuosismo, Hüllmandel riusciva inferiore a Emanuele Bach per nobiltà di concezione e dotta eleganza di scrittore: onde quell'arte che a Vincenzo Gioberti appariva di sua natura indirizzata al sublime, torna a giocherellare con le nuove risorse della tastiera a martelli, e al solo bello tende, nè sempre ha coscienza dell'alto modello imitato. Sotto questo punto di vista potrebbe aver ragione chi collocasse Hüllmandel nella scuola francese: tuttavia è giustizia ricordare la compostezza che la sua arte assumeva, di fronte alla maggiore licenza e leggerezza che per opera di altri pianisti invadeva la Francia.

Aveva studiato nella chiesa cattedrale di Strasburgo: quindi, bramoso di maggiore coltura, ad Amburgo seguiva i consigli di Emanuele Bach, ricavandone quella

(1) Nato a Strasburgo nel 1751: morto a Londra nel 1823. Era egli nipote di Rodolfo Hüllmandel, celebre suonatore di corno.

grazia che dava un incanto speciale alle sue interpretazioni. Fu in Italia nel 1775: e l'anno seguente si recava a Parigi, destando profonda impressione fra gli artisti e vive simpatie nella società elegante. Le sue lezioni, assai ricercate, spargevano la lieta novella d'un insegnamento, ove la tecnica squisita bachiana ancora brillava: e quando nel 1787 tornò a Parigi, che aveva lasciato per un breve viaggio a Londra, si vide ricercato in ricco matrimonio, per cui si ritirò dall'arringo quotidiano dell'arte. Le date ricordano i tristi momenti che sulla Francia si addensavano. Compromesso dai rapporti avuti colla famiglia reale e l'elemento aristocratico, dovette fuggire a Londra, sopperendo con l'insegnamento al reddito dei beni confiscati. Sotto il consolato di Bonaparte ottenne la restituzione di parte delle sue sostanze e, ritiratosi a vita tranquilla, chiuse in Londra i suoi giorni.

Le composizioni pubblicate costituiscono una raccolta di Dodici Sonate per clavicembalo, violino e violoncello in due opere separate (Parigi, 1780): tre raccolte, ciascuna di tre Sonate per piano e violino (Op. 3, Parigi, Boyer: Op. 4 e 5, Londra, 1787): sei Sonate per piano solo, Op. 6, Londra, 1787: Divertimento per pianoforte: altre Sonate per piano solo o per piano e violino obbligato, e piccole Arie variate.

Le edizioni moderne fanno larga parte alle sue creazioni, che si possono consultare nel Méreaux, nel Le Couppey, nel Pauer, negli altri menzionati.

Quella nobiltà che nel periodo antico, per godere il quatuor famigliare, raccoglieva nei suoi castelli musicisti valenti o istruiva nell'arte i proprî servi, ora tratto tratto vuole assumere titolo o pretesa di virtuoso: nè sempre riesce trascurabile, offrendo dei dilettanti che meritano cenno di lode. Così il barone G. F. Ugo di

Dalberg (1), fratello al principe primate della Confederazione del Reno, lasciò ricco materiale di pubblicazioni storico-critiche sull'arte nostra: fra cui un'opera relativa alla musica degli Indiani (2), costituisce ottimo titolo alla gratitudine degli studiosi, e, insieme con le ricche notizie consegnate da Villoteau nella grande opera compilata sotto Bonaparte (3), forma una tra le migliori fonti di notizie su tale argomento. Era pianista valente e compositore: alle cure della vita politica (quale consigliere presso l'elettore a Coblenza) al canonicato di Worms ed agli studî storici aveva unito anche la gioconda pratica del virtuosismo, ed in ventotto raccolte di musica ci lasciò buon numero di Sonate per pianoforte, Terzetti, Quartetti per questo ed altri strumenti concertanti, Opere a quattro mani, Polonesi, Canzoni, Variazioni, di cui vennero riprodotti saggi interessanti nelle moderne edizioni del Pauer.

Pari attività nel campo teorico e pratico spiegò il coetaneo Giustino Enrico Knecht (4), lodato ai suoi tempi più di quanto il merito reale delle opere lasciate sembri legittimare. Viviamo — non bisogna dimenticarlo — in un periodo di imitatori che al vero genio sostituiscono l'opera zelante e l'appariscente genialità; questa ai contemporanei s'impone con lampo fugace: mentre a chi ora ne osserva le opere, sfugge o poveramente si perde nella calma luce e costante degli astri maggiori.

Tra i suoi scritti teorici alcuni mirano alle controversie, suscitate dai principî dell'abate Vogler già no-

(1) Nato a Aschaffenburg il 17 maggio 1752, e quivi morto il 26 luglio 1812.

(2) *Ueber die Musik der Indier.* Erfurt, 1802.

(3) *Description de l'Égypte.*

(4) Nato a Biberach il 30 settembre 1752, e quivi morto il 1° dicembre 1817.

minato, altri riguardano l'insegnamento: ed è fra questi un piccolo Metodo di pianoforte per i principianti (1), che lo addita fra i volgarizzatori della tastiera. Dal padre aveva avuto le prime lezioni di canto e violino; in seguito si istruiva nella composizione, applicandosi allo studio di parecchi strumenti e perfezionandosi in lettere e filosofia. Era allora al collegio del convento di Esslingen, ove Schmidt reggeva la carica di organista. Divenuto suo sostituto, apprese con lui a conoscere le opere dei migliori capiscuola: tantochè, chiamato a insegnare belle lettere in Biberach, preferì cambiare questa cattedra con quella di direttore di musica. Ciò avveniva nel 1792: dopo di che lo troviamo a Stuttgardt, incaricato di dirigere l'orchestra del teatro e della corte.

Non era il Knecht dotato di quella prontezza e quel gusto sicuro che ad un direttore convengono: e, avendo avuto il buon senso d'accorgersene, chiese il suo riposo, riprendendo sino agli ultimi giorni la modesta carriera di rettore di musica nella città natale di Biberach.

Abbiamo ricordata la larga produzione della sua vita attivissima, dedicata all'arte. In essa la scuola della tastiera è rappresentata da quarantotto Preludî per clavicembalo, in tutti i toni, editi nel 1802: Sei Sonatine per pianoforte, stesso anno: Dodici Variazioni per pianoforte, Lipsia, 1785: Sonata per clavicembalo, violino e violoncello, Darmstadt, 1792: e i Couplets 15, 16, 25 e 26 dell'*Oberon* di Wieland, musicati per pianoforte, Lipsia, 1785.

Anche per questo autore valgono le edizioni moderne del Pauer, ove si trovano saggi.

In questa via del facile successo e degli onori, ben

(1) *Kleine Klavierschule für die ersten Anfaenger*, etc.

diversa dall'oscurità e indigenza ove spesso si trascinarono i massimi, lo segue Leopoldo Kotzeluch o Kozeluch (1), laureato in diritto, la cui vita d'artista si svolse felicissima nella cerchia dell'aristocrazia viennese.

Fra poco nel salone di corte, ove i gentiluomini in abito di velluto a colori e panciotto di broccato discretamente contemplano le dame strette nella penosa corazza che duramente ne caccia all'indietro le spalle per spingere innanzi il seno scoperto, ci imbatteremo in Giuseppe II, sdraiata la persona grassoccia nella poltrona dorata, e gli occhi azzurri intenti su Mozart preludiante al pianoforte: e con alcuni biografi saremo tratti ad emettere sul gusto artistico del monarca un giudizio assai lusinghiero. Ora invece lo troviamo tutto innamorato di Kozeluch, la cui mirabile facilità di mano lo incanta: e quest'ammirazione incondizionata per un artista tanto inferiore all'autore di *Don Giovanni*, scuote singolarmente la fede nel gusto d'arte del suo protettore.

A sette anni Kozeluch aveva cominciato gli studî di canto e clavicembalo sotto la guida del cugino Gian Antonio Kozeluch, che, venticinquenne, era già riconosciuto fra i più abili musicisti. Questi, di carattere modesto e riservato, visse per l'arte, accumulando le creazioni sue coll'intimo godimento dei vecchi organisti: Leopoldo invece imbroccò la via della fortuna: e, compiuti gli studî universitarî, incontrò siffattamente il gusto del pubblico con un balletto scritto per il teatro di Praga,

(1) Nato a Welwarn, in Boemia, il 9 dicembre 1752: morto a Vienna il 7 maggio 1818. Gian Antonio, che fu suo maestro e cugino, va noverato fra i migliori compositori della Boemia, ed era valente sul clavicembalo, per quanto non abbia opere che lo designino nella nostra raccolta. Boemo di nascita, visse dal 1738 al 1814.

l'anno 1777, che ebbe altri incarichi; e in sei anni scrisse 24 di queste produzioni, 3 pantomime e parecchie arie, tosto divulgate. Passato a Vienna nel 1778, in breve le composizioni sue divennero di moda: cosicchè, chiamato da Giuseppe II a maestro di Elisabetta, si vide accarezzato dalla primaria aristocrazia e, morto Mozart, gli successe nella carica di compositore di corte. La graziosa facilità delle melodie affidate alla tastiera entusiasmava i piccoli dilettanti dell'epoca, cui la trascuratezza e le deficienze dell'armonizzazione riuscivano inavvertite.

Così le sue pagine vennero dapprima preferite a quelle d'ogni altro: poi, per quella giustizia che tratto tratto apparisce nella storia, con pari facilità caddero nell'oblìo assoluto. Pianista valente, lasciò gran numero di Concerti per pianoforte ed orchestra, di cui sedici furono pubblicati a Parigi dal Naderman, a Offenbach dall'André. Ad essi si aggiungono cinquantasette Sonate per piano, violino e violoncello: molte Sonate per piano o clavicembalo in dodici opere: sei opere di Sonate a quattro mani: due opere di pezzi facili, capricci: sette raccolte di minuetti e danze tedesche per pianoforte: infine una Sinfonia concertante per due pianoforti ed orchestra, oltre a buon numero di altre composizioni rimaste in manoscritto.

Un altro scrittore fecondo, ove la quantità delle opere sembra sforzarsi a compensare la poca profondità e il genio mancante, ci è presentato in Francesco Antonio Hoffmeister (1), anch'egli addottorato in legge, che lasciò per darsi all'arte. Aveva occupato una carica d'organista in Vienna, ove i suoi studî si erano compiuti:

(1) Nato a Rothenburg nel 1754: morto a Vienna il 9 febbraio 1812.

quindi, preso dalla passione dei viaggi, s'era allontanato da questa città, visitando Praga, spingendosi a Lipsia, bramoso di recarsi a Londra. A Lipsia tuttavia si fermò, fondandovi una ditta musicale coll'organista Kühnel, a somiglianza di quanto già aveva tentato in Vienna: e lo stabilimento prosperò, divenendo in breve una delle case di commercio, in materia musicale, importantissima. Stanco degli affari, nel 1805 Hoffmeister lasciò l'azienda al suo socio, ritirandosi a Vienna ove visse tranquillo, amato da quanti lo circondavano e, in cambio dell'ammirazione per l'artista, provavano un vero affetto per le ottime doti morali dell'uomo.

Scrisse per teatro, per cori: la maggior parte però delle composizioni appartiene al genere istrumentale, in cui la fecondità sua apparisce meravigliosa. Peccato che, fra tanto materiale, poco l'arte possa annoverare di lodevole. Basti il dire che per il solo flauto lasciava 156 Quartetti, 96 Duetti, 44 Terzetti, 15 Quintetti e 30 Concerti! La tastiera annovera dodici Sonate per pianoforte solo, due Concerti, cinque Quartetti per piano, violino, viola, basso; undici Terzetti per piano, flauto o violino e violoncello: venticinque Sonate per piano e flauto o violino.

È nota l'abilità meravigliosa di Mozart giovanetto, che superava le più ardue difficoltà di esecuzione con sicurezza assoluta. Ora, Sesto Bachmann (1), più conosciuto col nome di Padre Bachmann per l'ordine religioso cui appartenne, a soli nove anni con lui lottava in concerti sul pianoforte, senza riuscirne vinto. Di due anni era egli maggiore di Mozart: e in quella tenera età già aveva in repertorio oltre a duecento pezzi, fra cui parecchi preludî e fughe di Sebastiano Bach.

(1) Nato a Kittershausen il 18 luglio 1754: morto a Marchthal, in Austria, nel 1818.

Nel monastero dei benedettini in Kittershausen, ove la famiglia l'aveva inviato per compiervi l'educazione religiosa, non trovava guida agli studî musicali prediletti: ma tuttavia, con quella ingegnosa perseveranza che allora si spiega, quando un'inclinazione potente sembri additare la meta, il Bachmann cominciò a comporre, approfittando dell'auto-insegnamento che man mano gli rivelava orizzonti novelli. Il suo passaggio a Marchthal, per compiervi il noviziato, lo mise in possesso d'una biblioteca ricca in opere teoriche e in modelli musicali: e col maestro di cappella Koa, giunto nel suo monastero, si perfezionava riuscendo non solo valente nella composizione ma ancora espertissimo sull'organo e sul pianoforte. Si narra che la scuola di Bach avesse in lui un intelligente seguace: e le sue opere sacre e profane godevano stima. Poche composizioni vennero pubblicate: nel genere nostro si ricordano due Sonate per clavicembalo, edite a Vienna nel 1786: una Collezione di piccoli pezzi per pianoforte, Spira, 1791: una Sonata per pianoforte, Munich, 1800.

E nell'anno che precede la nascita di Mozart, il boemo Vincenzo Maschek (1), maestro di cappella alla chiesa di S. Nicola in Praga, continua la nobile tradizione di questa coorte ricchissima, da cui la Germania si trovava spinta a immensa gloria musicale.

Fu allievo, per la tastiera, di Francesco Dussek; per la composizione, dell'organista Segert, col quale studiò a Praga: e l'abilità acquistata sul pianoforte e sull'armonica gli procacciava trionfi nelle principali città della

(1) Nato a Zwikowitz il 5 aprile 1755: morto a Praga il 15 novembre 1831. Il nome dei Maschek è ancora lodevolmente ricordato da suo figlio e dal fratello minore Paolo, che per ordine di date appartengono a periodo più moderno.

Germania, che già cominciavano ad apprezzare la rara potenza di Mozart. Questi fu ad ascoltarlo in Praga, e ne parlava con lode: onde il contrasto fra tale accoglienza e i ruvidi giudizî già riportati su altri contemporanei farebbe supporre nel Maschek meriti eccezionali. Accresciuto il prestigio del suo nome, finì coll'ottenere nel 1796 il posto di maestro di cappella nella chiesa di S. Nicola: e per le esecuzioni curate e le opere scritte veniva ricordato tra i forti artisti della Boemia. Il pianoforte gli deve un numero ingente di composizioni, ove il virtuosismo ha larga parte: tali delle Sonate a due e quattro mani, per piano solo o con accompagnamento di strumenti concertanti: Concertini e Concerti per piano e orchestra: Arie variate: Duetti per piano e armonica: Rondeaux: Arie di danze, di cui parte edite, parte in manoscritto.

In questo stesso periodo, colosso tra i grandi, primeggia colui che sembra sintetizzare le più alte aspirazioni musicali del settecento, e nella vita brevissima tutti i contemporanei assorbe e soggioga: come nel fiotto di luce trionfante che scaturisce dall'orizzonte al mattino tutta si raccoglie la sterminata falange dei raggi, figli dell'alba.

*
* *

Il secolo scorso, tanto sfruttato dalla critica leggera, ha dato luogo a sarcasmi ed epigrammi sul frivolo costume del tempo: eppure non bisognerebbe dimenticare che da quelle teste ravvolte in nimbi di candida polvere uscirono i piani di battaglia di Rossbach e Leuten, le innovazioni profonde dei filosofi novelli, le opere d'arte più pure, le più larghe concezioni sociali, la nuova libertà delle coscienze coll'editto di tolleranza e l'abolizione della tortura, le nuove aspirazioni del bello col

Faust di Goethe e l'opera colossale di Mozart. A considerare per poco il cammino percorso, sembra l'ala del tempo abbia battuto in un secolo le regioni più sconfinate che all'uomo possano aprirsi. All'inizio l'assolutismo, il dominio d'una volontà sulle coscienze e le cose; al termine, il bisogno della collettività eretto a legge suprema. A quel modo che le forze organiche, lentamente immagazzinate nel tessuto della pianta, ad un tratto erompono, e dal tramonto all'aurora elaborano i succhi vitali nell'incanto dei colori e nel profumo di una corolla sbocciata, così nella figura che ora ci si presenta sembra tutto riassumersi il periodo scorso: e il fiore ideale che tanti anni d'arte hanno elaborato, come la ginestra del Leopardi " di dolcissimo odor manda un profumo „ che ogni altro soverchia. Dapprima il genio tedesco addormentato, quasi morto sotto la condanna del dogma ecclesiastico, sotto l'oppressione del cattivo gusto straniero: poi la sua risurrezione nello splendore della vittoria. Là Göze, qui Lessing: là Göttsched, qui Goethe; e nell'aura di vita nova, degna chiusa a un secolo di immenso lavoro, il canto sublime di Mozart.

La biografia di Volfango Amedeo Mozart (1) nelle linee generali è nota ad ogni studioso; il lato poi che

(1) Nato a Salzburg il 27 gennaio 1756: morto a Vienna il 25 dicembre 1791. V. Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 1891-93, 3ª ediz. riveduta da Deiters: opera esauriente. Per cenni recenti e minori cfr. Buffenoir H., *Mozart en France* (Rivista Musicale Italiana, vol. V, fasc. 4°); Haase, *Mozart's... Tänze für das Clavier* (*Neue Zeitschrift für Musik*, nn. 43-45, 1897); Michel E., *Les maîtres de la Symphonie* (*Revue des deux mondes*, septembre 1896); Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*; Ritter H., *Haydn, Mozart, Beethoven*, 1897. Per la lista delle sue opere v. Von Köchel, *Cronologischthematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's*, 1862, con supplemento 1889.

ci riguarda, per quanto in lui la Germania veneri il più gran pianista di quella fine di secolo, riesce debole cosa, di fronte all'eclettismo mirabile di questo genio dell'arte. Quasi a compenso della vita brevissima, egli cominciò a brillare quando gli altri fanciulli, anche precoci, tendono a baloccarsi coll'arte, non ad ascoltarne il severo dettato: onde fra i tre ed i quattro anni già compone piccole arie di danza, che il padre Leopoldo sotto suo dettato raccoglie (1), a sei eccita l'entusiasmo dell'elettore di Munich eseguendo un concerto alla sua presenza: e poco tempo dopo, ammesso a dar saggio dinnanzi la corte di Vienna, invita il maestro Wagenseil, nell'apogeo della gloria, ad ascoltare l'interpretazione d'uno dei suoi concerti.

Parlando di Leopoldo Mozart abbiamo accennato ai lunghi viaggi da lui tentati in Germania, Francia ed Italia per far conoscere la valentìa del figlio e migliorare le condizioni della famiglia. A nulla essi valsero. Applausi, entusiasmi di popolo, magre e vergognose invidie di vecchi maestri, tutto passò su Mozart senza modificare nè lo spirito sereno e già superiore del fanciullo, nè le condizioni di fortuna che l'esito trionfale sembrava dovesse migliorare. Onde Leopoldo, scrivendo a sua moglie, tristemente notava: " Se tutti i baci che a Volfango si prodigano potessero mutarsi in buoni luigi d'oro, non avremmo da lagnarci. Il male si è che albergatori ed osti non accettano baci in pagamento „.

L'entusiasmo destato fra noi, ove il pubblico milanese l'acclamava al grido di " Viva il maestrino „, e il grande padre Martini chiamava " illustre maestro „ un fanciullo quattordicenne, è spiegato dai programmi dei suoi con-

(1) Ventidue composizioni di questo genere si trovano nella biografia citata del NISSEN: v. pure *Musiciana* di WECKERLIN.

certi. Quello, ad esempio, dato il 16 gennaio 1770 in Mantova, comprendeva due Sinfonie da lui scritte: un Concerto di clavicembalo da eseguire a prima vista: una Sonata, scelta dall'uditorio, ch'egli eseguiva a prima vista, trasportandola in qualunque tono gli fosse indicato: un'Aria ch'egli accettava di comporre e cantare all'improvviso, al cembalo, su qualsiasi genere di parole presentate dal pubblico: una Sonata ed una Fuga, improvvisate su tema dato: infine una Sinfonia ch'egli si incaricava di eseguire al piano sopra una sola parte di primo violino, scelta in un'opera a piacere degli spettatori.

Di fronte a simili fatti l'intelligenza si smarrisce. Accolto nel novero degli Accademici bolognesi, riverito a Napoli da Jommelli e dagli artisti maggiori, creato a Roma dal pontefice cavaliere dello Sperone d'oro, il maestro quattordicenne trionfava a Milano col " Mitradate „, innamorava il pubblico, i maestri soggiogava.

Eppure, neanche la dotta Germania seppe apprezzare la superba genialità delle sue creazioni. Tornato nel 1774 a Salzburg, si vide trascurato dal principe e gravato dal bisogno: ricorse al principe elettore di Munich, ma n' ebbe in risposta: " Andate in Italia, fatevi un nome „: quasi i trionfi ottenuti nella terra del canto non bastassero a fargli perdonare l'età giovanile, e non meritassero il premio d'uno stipendio di cinquecento fiorini da lui implorato!

Tenta allora concerti, lezioni: si reca a Parigi, e vi perde la madre che l'aveva accompagnato, ritorna a Salzburg, ed ottiene dall'arcivescovo Colloredo nel 1779 la carica d'organista di corte: e, in premio dell' " Idomeneo „ trionfalmente rappresentato a Munich per incarico dell'elettore Carlo Teodoro di Baviera, si vede dall'arcivescovo suo signore condotto a Vienna, confuso tra la servitù, obbligato a dividere la mensa cogli addetti

alla cucina arcivescovile. Stanco un giorno, si lamenta: e senz'altro gli si addita la porta. Quando si pensa a questa villana ignoranza del ricco prelato, e la si viene confrontando con la tiepida cortesia di Giuseppe II, si riesce a comprendere come Mozart, sebbene conscio del proprio valore, siasi deciso a vivere nella corte d'un monarca ove il suo genio non era compreso, e lo stipendio modestissimo male sopperiva ai bisogni del grande musicista. Dopo quel periodo di umiliazioni, infatti, Mozart dovette provare viva la gratitudine per la nuova protezione, meno umiliante, dovuta all'imperatore d'Austria: onde con lui rimase, resistendo persino alle offerte di Federico II di Prussia che, miglior intenditore d'arte ed ingegno superiore, ne aveva per lo meno intuita la potenza meravigliosa.

Così Mozart entra nella cerchia di corte. Appena lasciato il servizio dell'arcivescovo Colloredo, egli era vissuto dello scarso prodotto di alcune lezioni, finchè la contessa di Thun e il principe di Cobentzel ottennero dall'imperatore che al loro protetto venisse chiesta l'opera " Il ratto del serraglio „ per il teatro di corte. Il successo entusiastico, riportato dal lavoro geniale nella riproduzione a Praga, Berlino, Stuttgard, Dresda, Munich convinse la corte viennese che l'opera di Mozart aveva pure un qualche valore: e Giuseppe II gli accordava in premio cinquanta ducati, lo degnava in seguito d'una pensione annua di ottocento fiorini, col titolo di compositore di corte.

Entriamo in quelle sale ove l'antica severa comodità ha ceduto man mano allo sfoggio ed all'ornamento francese. Sui mobili, nelle dorature sfavillanti, nei ninnoli che dormono civettuoli sulle ricche tavole aleggia tutto il costume della Pompadour: ma gli echi serbano ogni loro simpatia per la musica ed il canto italiano: memori dei confratelli di Potsdam e Berlino ove, mal-

grado il rispetto e l'amore per le vecchie tradizioni germaniche, tuttavia Federico II per mezzo del Graun raccoglieva i migliori cantanti della penisola. La raffinatezza forestiera, male acclimatata, contrasta in modo bizzarro col rozzo rivivere di gusti passati: e le dame nascoste sotto l'alta parrucca, dondolanti nei piccoli passi a cagione del tacco gigantesco che le costringe a muovere in punta di piedi, emulano le francesi brillanti nel fare distratto con cui ascoltano le esecuzioni di Mozart. Non è più il tempo in cui per ricordare un episodio grottesco avvenuto nella famosa stanza dei fumatori di Federico Guglielmo I, il Pepusch scriveva il *Concerto dei sei porci*, eseguito da altrettanti fagotti grugnenti, cui, per favorire a suo modo il principe ereditario, aggiungeva il flauto-porcellino: ma non è neanche l'ora fortunata in cui un principe artista consacrerà ricchezze e potenza al trionfo della causa vagneriana. Là, sotto un monarca che poco d'arte intendeva, l'umorismo grottesco proprio ai suoni nasali del fagotto entusiasmava i cortigiani: qui, nel calore della nuova fede, l'adorazione d'un principe additerà alle genti la bellezza d'un ciclo d'arte aristocratica in se stesso compiuto: ed alla corte di Giuseppe II, ove il muoversi dei tempi ci ha condotto, la mediocrità del buon gusto volgare accetta ora i benefizî del genio, senza apprezzarne le profonde concezioni.

Il monarca che si diceva amante della musica e confidenzialmente parlava con Mozart, gli ripeteva essere l'arte da lui trattata troppo alta per i buoni sudditi viennesi: attribuendo loro quel giudizio, che stava in fondo all'anima sua. Poco lo incoraggiava nello scrivere, di rado gli chiedeva qualche lavoro: onde il librettista dovette insistere perchè le " Nozze di Figaro „ fossero affidate a Mozart, e questi un giorno, ricevendo lo stipendio regolare, mormorava: " Per ciò che mi si chiede

è troppo: è poco per quanto potrei fare „. Chi nelle sue lettere ne abbia contemplato l'anima pura ed entusiasta che, conscia del proprio valore, meno soffriva delle avversità che non della umana bassezza: chi ne penetri il fondo nobilissimo, tanto diverso dal gretto egoismo che bruttava molte intelligenze musicali, avrà la guida migliore per comprendere lo slancio infinito della sua creazione, intesa a cercare nel mondo dei sogni quella pace serena, che spesso la visione del mondo in lui turbava (1). L'impresario Schikaneder, che egli aveva salvato dalla rovina col consegnargli la partitura del " Flauto Magico „, vende per proprio conto le copie a sua insaputa: e Mozart s'accontenta di dire: " È un miserabile „. Salieri con cabale l'avviluppa: ed egli sta pago a ripetere: " È una canaglia! „. Nato per la rivelazione d'un mondo prima di lui sconosciuto, sembrava inetto a patteggiare col fango della vita pratica: come quei preziosi esemplari della flora esotica viventi d'aria e di luce, senza sorbire la linfa da elementi organici dissociati.

Come prima notai, i fatti principali che alla vita di questo grande si riferiscono sono menzionati in tutte le biografie; nè qui sembra necessario ripeterli. Il catalogo tematico del de Köchel, già citato, forma il più luminoso commento di quella tempra operosa, presentandoci l'impianto tematico di oltre seicento lavori, frutto di un genio troppo presto rapito alle carezze dell'arte. Il primo periodo, che potremmo dire di preparazione, ci conduce dall'inizio dell'opera sua fino all'" Idomeneo „: ed esso si chiude cogli anni tristissimi in cui, perduta la madre ed accolto con diffidenza nelle richieste di

(1) V. H. de Curzon, *Lettres de W. A. Mozart* e *Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart* (Fischbacher, Paris, 1898).

lavoro ed aiuto, Mozart si vedeva stretto da bisogno crescente. Dall' " Idomeneo „ in poi è una corsa continua del genio, che in ogni opera saliva realmente ad orizzonti maggiori. E per quanto doloroso sia lo spettacolo della decadenza, che gli anni impongono anche alle tempre più fortunate, tuttavia la perdita di un genio gravato dall'età è meno triste dello spegnersi immaturo di superbe intelligenze. Così la lunga età di Haydn ci accerta che la parte più nobile della sua energia vitale a noi rimase immortalata nelle opere: mentre Mozart venne rapito al mondo nel fiore dell'intelligenza e degli anni, quando nuovi capilavori stavano forse per oscurare i più bei modelli ora vagheggiati.

Col nostro Clementi, Mozart segna il trapasso definitivo al nuovo pianoforte il cui nome da tempo appare nelle pubblicazioni degli autori: ed egli, che tanto era stato combattuto dagli invidiosi, riconosceva al Clementi quei meriti, che nelle esecuzioni viennesi del 1787 entusiasmavano il pubblico. Vero caposcuola anche per il pianoforte, si dichiarava con Haydn un semplice ragazzo in confronto di Emanuele Bach: tuttavia da pari suo ne ampliava e applicava al nuovo stromento la Sonata, fondando la scuola di Vienna che Beethoven, Voelfe ed Hummel continuarono. I primi lavori suoi si indirizzarono al clavicembalo: gli ultimi, con quelli di Haydn, recano la scritta " per pianoforte „: tantochè, giunta a questo punto, l'opera nostra vede aprirsi il ciclo moderno, ove altri principî si verranno affermando.

*
* *

Infatti lo spirito dei tempi è singolarmente mutato da quello, che negli incunaboli della tastiera primeggiava. Là sugli studiosi intenti alla schietta contemplazione del-

l'arte, gravava il principio autoritario del passato, ove il dettato del Sovrano e di Dio si imponeva agli spiriti. Quindi prevaleva a quei tempi la tranquillità d'una coscienza ancora ignara dei tormentosi problemi che ora gravano le masse e i pensatori; e questa visione mite e serena della vita cantava con virgiliana dolcezza nelle pagine di Haydn, o con Mozart giovinetto sospirava nel salone dorato.

Ma ben diversa è la psiche dell'êra nuova: troppo ci siamo raffinati ormai, per rimanere insensibili ai mali che opprimono il mondo. Intere classi sociali per lungo tempo dimenticate, ora sollevano il capo, intendono criticamente l'occhio nell'avvenire, vogliono il loro raggio di sole, reclamano un lembo di cielo: nè più rinunziano a questi beni che loro appariscono pratici e positivi, per le speranze d'un ipotetico paradiso. Noi viviamo sopra un vulcano che, per secoli spento, ora ci si è spalancato dinanzi in tutta la sua terribile maestà. L'uomo del nostro secolo, che tutto ha tentato, tutto bramato, nè mai seppe posare in un finale appagamento, ha bisogno di nuove scosse emozionali che cantino all'unissono con l'irrequietezza dell'anima sua, di nuovi accordi meno perfetti, simbolo delle gioie tosto amareggiate, di nuove armonie dissonanti, di nuovo intreccio di parti, che meglio rispondano all'intrecciarsi delle passioni nell'anima sua: e col sorgere dei cuori eternamente scontenti e eternamente infelici, tormento a sè ed agli altri, daccanto a Werther, Manfredo e Jacopo Ortis, si affermerà Beethoven, nuovo gigante tormentato dallo spirito che grava sull'epoca. La sua Sinfonia sorgerà larga, irruente, gagliarda nella ribellione apparente contro le regole del passato. Se più tardi Mendelssohn scorderà i mali e le torture del mondo negli echi di " Fingallo ", se Schumann e Chopin alla visione della umanità sostituiranno quella della propria psiche innamorata o soffe-

rente, Beethoven invece, rispecchiando l'anima sua amplissima ed altruistica, descriverà l'universo della nuova êra nascente. Non vivrà più in lui il semplice musicista che in Haydn e Mozart conservava la propria serenità attraverso al ribollire di nuovi ideali, segni infallibili di evoluzione meravigliosa. Lo spirito moderno giunto a maturità, verrà intuendo il colosso necessario all'innovazione, lo assorbirà nella propria cerchia, lo eleverà a simbolo della nuova idea: e la potenza del genio sembrerà scandere in Beethoven l'ultimo inno della Rivoluzione.

Tale il movimento avvenire cui Mozart rimase estraneo, precorrendo tuttavia con l'intuito della tempra privilegiata il prossimo romanticismo. E la Germania, che rivendicava la gloria di Bach adoperandosi alla diffusione delle sue opere, suscitò di questi ultimi tempi una Società Mozartiana, costituita dapprima di soli cento soci, il cui numero si è ora quadruplicato.

Sulle 626 composizioni, registrate nel prezioso catalogo tematico di Köchel, cui il dotto Kopfermann aggiungeva un supplemento, appena 421 giunsero sino a noi: e il bollettino stampato da quella Società nel novembre 1897 conteneva interessanti ragguagli sull'attuale posizione di quelle partiture autografe, di cui 224 appartengono alla Reale Biblioteca di Berlino, 40 sono in Inghilterra, per lo più in potere di privati, 20 all'incirca in Parigi, 24 a Vienna, divise fra la Biblioteca Reale, l'Archivio musicale e parecchi privati. Gran numero di opere correvano per le mani del pubblico, all'epoca di Mozart, col suo nome: perchè la rapacità editoriale, inetta ad alzarsi fino al genio, sa tuttavia abbassarne il nome per coprire le tristi speculazioni.

Per piano solo, o clavicembalo, Mozart lasciò quattro Sonate a quattro mani, una Fantasia e fuga (idem), una fuga (idem), tre Rondò, una Sonata per due pianoforti,

diciassette Sonate per pianoforte solo, venti Arie variate, quattro Fantasie, un'Aria variata a quattro mani. Nel genere concertante, poi, ventun Concerti per tastiera e orchestra, uno per due pianoforti e orchestra, un Quintetto (piano, oboe, clarinetto, corno, basso), tre Quartetti (piano, violino, viola, violoncello), tre terzetti (piano, violino, violoncello), un terzetto (piano, clarinetto, violoncello), tre Sonate (piano, violino, violoncello). E nelle bellezze che ingemmano queste opere, come in ogni altro prodotto del suo eclettismo meraviglioso, brilla la genialità immensa d'un uomo che Haydn dichiarava " il maggiore fra i musicisti viventi ".

TERRE BASSE

APPENDICE

*
* *

Il titolo di Appendice, apposto a questo libro quinto, spiega a sufficienza il carattere che esso riveste.

Nelle regioni d'Europa, su cui finora indugiammo lo sguardo, la coorte dei clavicembalisti a grado a grado si delinea con tali e così spiccate attitudini, da costituire veri centri di speciale sviluppo, o scuole regionali. Invece nelle terre che verremo percorrendo ciò sembra verificarsi in grado minore: la scuola neerlandese, cui dal 1450 al 1600 si rivolgono gli sguardi dell'Europa universa, minore importanza ha nel campo dei nostri studii.

Siccome tuttavia anche in questo campo lasciò modelli degni di elogio sincero, così a lumeggiarli tende quest'appendice, ove alcuni autori ci appariranno nelle opere loro non disgiunte dalla conoscenza di quell'ambiente che tanta influenza esercita sulle artistiche manifestazioni.

---

§ I.

SGUARDO GENERALE.

Ricche memorie di gloriose falangi musicali, sparse pel mondo a diffondervi la lieta novella dell'arte: tempre robuste e indomite, afforzate dalla lotta continua contro l'eterno nemico — il mare — si rievocano ora alla fantasia. Ci indugiamo su quella distesa di terre che col nome di Paesi Bassi raggruppavano provincie, abitate da un popolo solido e tenace come i fratelli tedeschi, aperto all'arte gaia ed alle sue gentili seduzioni come gli emozionisti di Francia. L' " holt-land ", il paese fondo (1) che in larga pianura scende verso il mare germanico, e in più luoghi stende le sue zolle, ora fertili, in livello inferiore a quello delle acque, è vera conquista degli sforzi e dell'umana industria sulla natura ribelle: e dall'alto delle dighe colossali il genio umano guarda ardito le onde, cantando le lotte diuturne, le sommersioni memorabili, le nuove vittorie sulla massa sterminata dell'acqua. In paese privo di piante e di roccie, immensi bastioni di tronchi d'albero e sassi accumulati attraversano le terre, segno dell'attività umana ove più attivi sono gli elementi distruggitori e

---

(1) Sul diverso significato della parola, v. Reclus, *Nouvelle Géographie Universelle*, IV, *Europe du nord-ovest*.

meno amica la natura nel fornire i rimedii. Dune di sabbia infeconda, alleati pericolosi contro la spinta de mare, talora invadono le terre con mille stenti lavorate: ma piantagioni artificiali le arrestano, stendendo una barriera di verde speranza là, ove la natura aveva aperto brulli orizzonti minacciosi. I tanti nomi dalla desinenza in " dygk „ e " dam „ ricordano la lotta fortunosa e i luoghi che uscirono dalle acque: nè l'inerzia di un solo istante sarebbe concessa a quei popoli, la cui vita quotidiana si svolge nella lotta titanica e trionfante contro le fatali esigenze della posizione geografica.

In tali condizioni d'ambiente o una razza si spegne, o emigra: o, se resista e prosperi, raggiunge una somma di forze spesso altrove sconosciuta. La necessità rende l'uomo industrioso; e perchè la sventura d'una borgata, ove le dighe crollino, può seco trascinare l'innondazione di tutto un territorio, così il concetto di solidarietà si infiltra negli animi, l'egoismo cede a più largo principio utilitario, lo scambio di opere e di aiuti accresce la massa di nozioni e la coltura, il risultato del momento viene posposto al bene avvenire. Dappoichè il lavoro è necessario per quella resistenza, ed essi nel paese fondo rimangono, la fatica viene di buon grado accettata e l'attività risulta tradizionale. Unico mezzo nella lotta contro la natura bruta sono le crescenti nozioni; e gli studi si perfezionano, aprendo nuovo campo alla attività nazionale. Col mare ogni giorno si cimentano, e il mare, già soggiogato nelle opere di terra, apre nuove vie alla loro audacia: onde su di esso arditamente si spingono a terre lontane, abbracciando nella espansione coloniale vasti dominii (1).

---

(1) V. De Meteren, *Histoire des Pays-Bas*; Leclerc, *Histoire des Provinces-Unies.*

Questa tenacia, questo coraggio costante avevano brillato nello sviluppo iniziale della musica, volgendo le elucubrazioni dei mensuralisti precursori a nuovo e grandioso risultato. Nelle prime pagine di questo studio mi piacque riportare le parole dall'Oulibicheff poste in bocca alla vecchia scienza contrappuntistica, per volgarizzare la conseguenza dei beneficii da essa apportati; qui, nell'ultimo libro, questo benefico influsso ancora rivive, parlandoci dei poderosi edifizii sonori architettati dai primi Fiamminghi, e ancora visibili in parte nelle opere dei successori. Dalle veglie pazienti dei Dufay, degli Ockeghem, dei Josquin des Pres e dei Roland de Lattre, ora l'arte più leggera si lancia a volo sonante via per la distesa infinita del mare, superando il fragore delle onde colle dotte improvvisazioni dei " carilloneurs „ aerei, sviluppando nei ritmici rintocchi larghe trame di preludii e sonate; o nelle case dalle facciate bizzarre, ove le forme dell'arte gotica spirante si vanno fondendo con la rinascenza, tenta sulla spinetta e sul clavicembalo quegli stessi modelli che altrove appassionano le genti.

La temperante ricchezza e l'ingenuo amore per le naturali bellezze dei fiori in ogni tempo furono quivi proverbiali. Nette le case, lustranti gli arredi, schietto e pulito il vestiario; e di fiori e di verdura abbellito ogni angolo di terra, quasi a premio della fatica con cui lo si era conquistato. Quando Filippo il Bello entrò in Bruges, gli abiti sfarzosi di quelle mercantesse eccitarono l'invidia della reale sua sposa; e tale era il benessere di quelle terre, che i palazzi dei signori racchiudevano comodi altrove solo noti ai monarchi.

In rapporto col mondo universo, ma da lui distinti per tendenze regionali ormai incancellabili: conoscitori delle risorse straniere di cui sapevano valersi, ma affezionati alla terra che con lunghi sacrifizii avevano resa

feconda, non è a stupire che i Fiamminghi serbassero anche nell'arte una certa impronta nazionale che altrove vedemmo cedere a esterna influenza. A quel modo che le antiche leggende corrono ancora la campagna e offrono ricco contributo al raccoglitore (1), così lo spirito dei vecchi teorici reggeva le creazioni novelle; ed era nella compostezza talora monotona delle opere dovute ai " carilloneurs „ ed organisti un'eco dell'antica polifonia, salita nelle loro scuole ad inarrivabile altezza. Soggiogati gli elementi, si lanciavano arditi alla conquista di quelle arti che alla vita dello spirito si riferiscono; e l'ambasciatore Ludovico Guicciardini era condotto a meravigliarsi che anche le genti di minor levatura sapessero fare di conto, ed i contadini amassero il leggere e scrivere (2). Leida nel 1575, nel 1585 Franeker, quindi nel 1614 Groninga, Utrecht nel 1636, Hardernyck nel 1648 avevano visto sorgere università fiorenti; e il raro senso pratico di questo popolo, forte e lavoratore, della coltura si valeva come d'un'arma diretta ad allargare il benessere materiale e morale della propria vita. A muovere attraverso al " Paese di Rembrandt „ (3) ci colpisce la costanza incrollabile, intenta alle opere più varie senza mai accusare stanchezza: è una nuova forma di quella pazienza serena che lottava trionfante col mare, o nei quadri di Gherardo Dow miniava i particolari più minuti, o nei canoni enigmatici dei precursori Fiamminghi preparava quella scienza che, dal nostro Animuccia seguìta, doveva dar luogo alle note dispute fra il Padre Martini ed il Redi. Sotto questo

(1) V. nella *Revue Britannique* (1878, janvier-février) una serie d'articoli su « Le pajs flamingant ».

(2) *Descrizione di tutti i Paesi Bassi.* Anversa, 1556.

(3) Dusken-Huet, *Het Land van Rembrandt.* Harlem, 1886.

punto di vista la compostezza solenne che vedremo regnare nelle creazioni musicali sembra una nuova forma di quella dignità che la coscienza d'una forza perseverante a tutta prova imprime nei loro atti pubblici e privati, riuscendo sensibile persino nella riproduzione artistica dei momenti più solenni. Così, appena quei ricchi e onesti mercanti giungono a penetrare nella cerchia delle quistioni diplomatiche europee, i loro rappresentanti s'impongono al fasto e alla raffinata furberia avversaria con la semplice dignità proverbiale nel paese; e il celebre quadro del *Congresso di Munster*, dovuto a Ter Borch, è tutta una rivelazione di questa intima grandezza, scevra di iattanza, insensibile alla debolezza. Dopo una lotta eroica sono effigiati nel punto in cui hanno costretto gli antichi dominatori a riconoscere i loro diritti con patto solenne: e gravi, raccolti, pieni di cortesia dignitosa, quasi non si riconoscerebbero nel quadro dai vinti, il cui orgoglio era così fieramente battuto (1).

Da ciò raro benessere, onestà, schiettezza di cuore, d'ingegno, d'arte. E, per arrestare l'attenzione sopra un centro che spesso venne nominato nei libri precedenti quale sede di editori musicali, sin dall'aurora del seicento Amsterdam accoglie quanto di ricco e di bello può procurare la più larga agiatezza. " S' il y a du plaisir à voir croitre les fruits de nos vergers — scriveva Descartes a Balzac, da Amsterdam, il 13 maggio 1631 — pensez-vous qu' il n' y en ait pas bien autant à voir venir ici des vaisseaux qui nous apportent abondamment tout ce que produisent les Indes et tout ce qu' il y a de rare en Europe? Quel autre pais pourrait-on choisir

(1) Cfr. E. Michel, *Amsterdam et la Hollande vers 1630* (*Revue des deux Mondes*, 15 dècembre 1889).

au reste du monde où toutes les commodités de la vie et toutes les curiosités qui peuvent être souhaitées soyent si faciles a trouver qu'en celui-ci? „. E in tanto benessere anche le arti belle cercavano e ottenevano sviluppo: le lettere con Coster, Brederoo, Hooft, Vondel, Cats per diversa via si venivano perfezionando: la pittura, questo superbo tesoro fiammingo, coi Rembrandt, i Rubens, i Van Dick giungeva alla più alta espressione; e la musica, per quanto il ciclo dei polifonisti corali sembrasse aver esaurito la fibra dei compositori, tuttavia su le loro traccie moveva, e con Pietro Sweelinck, Michele De Boch, Severino e Pietro Cornet, Antonio Van Noord ripeteva sulla tastiera dell'organo i prodigi delle passate creazioni. Come a Firenze nel periodo più puro dell'arte, così qui i mercanti e le mercantesse, ricchi di ogni dovizia, al bello e al fasto artistico di tutto cuore ricorrevano: innalzando il livello delle aspirazioni estetiche, coltivando con amore le lettere, accrescendo ed educando la naturale disposizione per la musica che impressionava il Guicciardini, e nella decadenza successiva ancora guidava i costruttori a collocare sui campanili i " carillons „ meccanici attuali, pallido ricordo delle dotte e sonanti improvvisazioni con cui Van Den Gheyn fanatizzava le masse. Onde a De Amicis, peregrinante nel vespero per le vie di Rotterdam, giungeva la carezza sonora dolce come una memoria del passato. " Erano campane che suonavano un'arietta allegra con note argentine, le quali ora scoccavano lente che pareva si staccassero a fatica l'una dall'altra, ora prorompevano in gruppi, in fioriture strane, in trilli, in scoppî sonori, in ghiribizzi, che aveva qualche cosa di primitivo come la città variopinta sulla quale si spandevano le sue note a guisa d'uno stormo d'uccelli; e anzi consuonava così al carattere della città, che pareva la sua voce naturale, un' eco della vita antica di quella

gente, che faceva pensare al mare, alla solitudine, alle capanne, e nello stesso tempo destava il riso e toccava il cuore..... „.

Così, dopo tanto trapasso d'anni, l'ora continua tuttavia in Olanda a scendere cantando dagli aguzzi campanili: e canta la patria, la religione, l'amore con un'armonia che ai rumori della terra sorvola.

§ II.

L'AMBIENTE (1)

Per quanto lo studio nostro si limiti alle forme connesse con la tastiera a becco di penna, ed in quest'ultima parte abbracci un semplice sguardo d'assieme, tuttavia non possiamo trattenerci dal delineare la fisionomia particolarissima dell'educazione musicale in questa terra, ove la coltura delle masse sembrava affidata all'opera sonante dei " carilloneurs „ già più volte ricordati. È nei Paesi Bassi che i campanili vissero l'età più gloriosa; e se con occhio romantico vi siete indugiati a contemplare questi giganti pensosi, ritti nella solitudine della pianura come penitenti leggendarii sulle colonne di dolore: se gaiamente vi siete ridestati in montagna

---

(1) Busken-Huet, *Het Land van Rembrandt*. Harlem, 1886 (3 vol.); L. Schneider, *Geschichte der niederländischen Litteratur*, Leipzig, 1888 (1 vol.). *Oud-Holland* ed *Archief* (raccolte periodiche). Per quanto poi si connette più strettamente col carattere musicale, V. le varie pubblicazioni di Edmondo Vanderstraeten, in ispecie: *La Musique aux Pays-Bas*, 8 volumi editi dal 1867 al 1888; si consulti dello stesso autore la raccolta *Recherches sur la Musique à Audenard avant le XIXe siècle*, 1856; inoltre: Fétis, *Histoire des Musiciens Belges*, 1846; Grégoir, *Les artistes musiciens Néerlandais*, 1864; Kiesewetter R. G., *Die Verdienste der Niederlaender um die Tonkunst*, 1826; Soubies A., *Histoire de la musique: Belgique*, 1900: *Hollande*, 1901.

al tintinnante loro appello mattutino, vi tornerà forse meno grave il rivivere, non fosse che per un istante, nel loro passato luminoso.

È avvenuto delle campane e dei loro sostegni quello stesso che nella vita nostra ogni giorno si verifica. Sorte da umile origine, col modesto " tintinnabulum „ Plautino che

« Nisi quis illud tractat aut movet, mutum est, tacet »

le campane si divertivano biricchinescamente a porre in ridicolo chi offrisse il fianco alla critica. Poi, cresciute di forze e di età, coi " carilloneurs „ lanciavano nello spazio armonie sonanti e intrecci polifonici che nell'imbrunire scendevano ai pacifici abitatori delle " Terre Basse „ come la benedizione di Dio. Ora, invecchiate, nel tramonto della fede mormorano monotone la povera preghiera, simili ad un coro di mendicanti che da lunghi anni va ripetendo il ritornello immutato.

Quel ciclo glorioso rivive in parte nelle opere a noi tramandate, e segna, come dissi, uno fra gli aspetti più caratteristici dell'ambiente su cui volgono le nostre ricerche. Inoltriamoci un tratto per una via di quel vecchio Belgio che in occasione della Mostra di Anversa gli acquerelli di Van Kuyck rimisero in onore. La terra promessa delle vie irregolari e pittoresche, tanto cara agli scrittori romantici del tempo venturo, non aveva ancora perduto il vero carattere sotto il rigido comando di Guglielmo I o del grande Napoleone. Il livello, la squadra, la corda livellatrice erano sbanditi da quelle forme architettoniche ove le linee spezzate dominavano in artistici e impreveduti viluppi: e nelle tinte fuse e armonizzate dalla carezza del tempo l'arte gotica spirante si sposava alla rinascenza fiamminga.

Inoltriamoci in quel dedalo ed osserviamo.

Dalle piccole finestre adorne di fiori, dalle facciate

in legno o pietra, ingenuamente adorne delle tipiche insegne in ferro fucinato o in rame battuto, lungo le vie tortuose su cui guarda talora un santo annerito, tutto un popolo ben pasciuto sembra destarsi ad una lontana chiamata: e il nome di un organista vola di bocca in bocca, e ad alcuni rintocchi maestosi solcanti l'aria come voli di aquile perdute negli ultimi bagliori del crepuscolo, le piccole finestre a quadrelli si rinchiudono, le botteghe sono lasciate a guardia d'un solo: ed in lunga catena trae la folla verso la chiesa, ad un concerto la cui grandiosa imponenza riesce a noi appena concepibile.

Confuso sul sagrato con gli amici, il " carilloneur „ ha dapprima accennato a quel programma che ai giorni nostri verrebbe pretensiosamente inviato alle Gazzette. Poi, salito sulla torre del vecchio campanile, in breve ciclo di accordi sonanti ha affermato, per quanto l'incertezza dei vecchi sistemi permetteva, la tonalità su cui si verrà aggirando l'improvvisazione. All'intorno la folla attende ansiosa, scordando la calma tradizionale di quelle genti dai nervi quieti: si tratta di uno tra i momenti passionali della loro tempra artistica: ed al " carilloneur „ tutti intendono lo sguardo, come chi aspetta la lieta novella.

Ed ecco ora i pezzi si succedono con crescenti complicazioni, i corali poderosi a brani fugati s'intrecciano, la polifonia a grado a grado trionfa: e ad ogni sosta scoppiano gli applausi della folla entusiasta, od un mormorio espressivo commenta qualche passo meno felice.

Non di rado l'intonazione delle campane onde il " carillon „ constava si veniva rivelando incerta, come quella del " carillon „ di Louvain, costrutto nel 1725 da Andrea Van Den Gheyn e su cui il figlio suo meravigliava le genti: ed allora maggiormente appariva la grandezza di questi artisti, ora dai più dimenticati. Studiando con

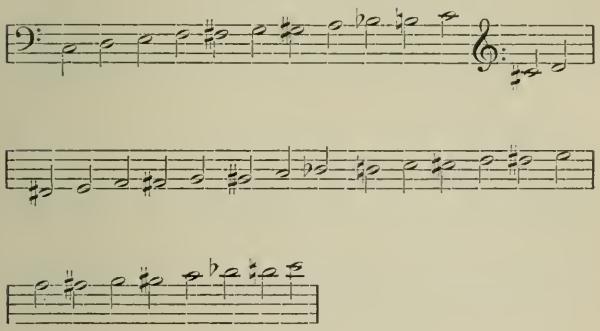
orecchio finissimo le sonorità irregolari delle loro campane, essi intessevano gli intrecci armonici e melodici su accordi ingegnosamente alterati per modo, da costringere l'apparecchio a suonare intonato a dispetto della discutibile accordatura: onde un nuovo carattere di originalità alle creazioni di questi artisti veniva conferito, crescendo meraviglia all'osservatore che oggi ne vada esaminando i modelli obliati.

Quando ricorriamo alla memoria di quei tempi, e poi rivolgiamo lo sguardo a considerare la miseria musicale del presente, ove i campanari mortalmente vi tediano con monotone ripercussioni di prime e terze e quinte, o per le vie gli organetti deturpano vergognosamente le pagine migliori del repertorio operistico, allora un profondo disgusto ci invade; e facilmente comprendiamo la rapida decadenza e fatale del gusto, ed afferriamo le ragioni della grandezza fiamminga, in altri tempi meravigliosa. Perchè l'esempio quotidiano, affidato alle più ricche intelligenze musicali, a grado a grado educava le masse: e i buoni borghesi, che oggi vi stonano in falsetto le malvagie bestialità di un pianoforte a cilindro o le vergogne profuse in qualche gonfiatura ufficiale, allora, in mancanza di altri modelli, si limitavano a ripetere i dotti preludii dei loro grandi campanari, il che è quanto dire le pagine più ingegnose e spesso eleganti che la scienza unita all'arte in felice connubio valesse a suggerire.

Se per poco ci indugiamo a considerare l'ingente raccolta di documenti consegnata dal Vander Straeten nell'opera citata, non possiamo trattenere la meraviglia di fronte al largo sviluppo che quest'arte ora dimenticata otteneva nelle Terre Basse. Ad ogni tratto sorgono carteggi, proposte, discussioni relative all'impianto ed all'accordatura dei " carillons „; Pietro Hemony, celebre acustico e fonditore di campane del secolo XVII,

a lungo tratta i problemi della loro risonanza e dell'accordatura; preti e liberi professionisti muovono da quelle terre per il mondo, come Carlo Poignard, che nel 1692 si reca ad organizzare in Ispagna i " carillons „ dell' Escuriale, di Aranjuez e di parecchie città spagnuole; finalmente ogni maggiore studio viene posto in opera per la progressiva perfezione delle sonerie colossali.

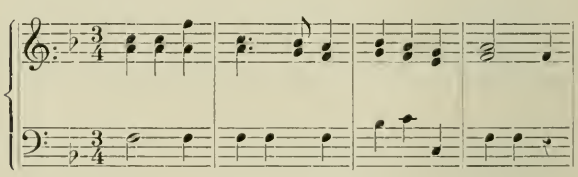
A fissare le idee sull'estensione della scala abbracciata dalle campane accordate, riporterò quella del " carillon „ di Eenaeme nel 1677, dovuto alle cure intelligenti di Pietro Hemony, prima ricordato. Da essa si rileva che questi congegni aerei si elevavano all'ampiezza delle spinette e dei primi clavicembali, e permettevano quindi l'esecuzione di larghe armonie, la cui sonorità nell' immensa distesa di quegli orizzonti doveva spingersi a distanza prodigiosa.

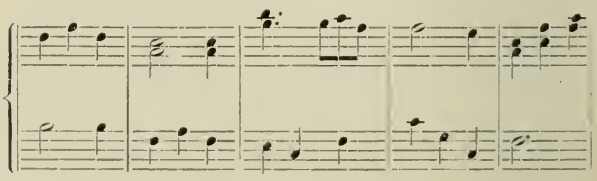


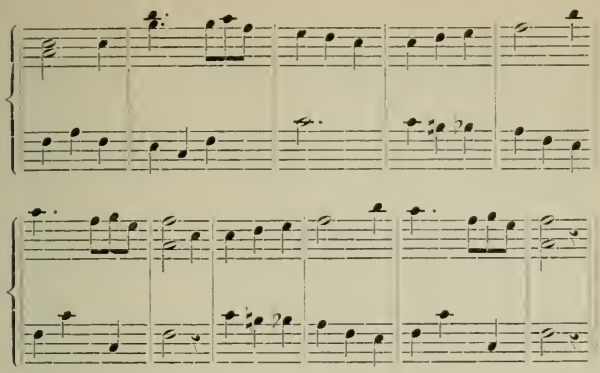
A quel modo poi che le varie corporazioni musicali nei tempi scorsi avevano spesso il loro cantico, destinato a simboleggiarle come ora farebbe una marcia d'ordinanza, così i " carillons „ delle diverse regioni adottavano quale insegna della città loro un'aria tipica,

per lo più tolta a prestito da qualche corale: e nel suo maestoso ripercotersi sui bronzi sacri proclamavano la propria festa, o, sostituendovi l'aria favorita d'un borgo vicino, davano alle genti di questo il benvenuto.

Ricorderò l'aria dei balestrieri di Alost, nelle terre di Eenaeme ora accennate. Essa apparteneva, come nota il Vander Straeten, alla confraternita di S. Giorgio in Alost, e forse era eseguita al suono del flauto e del tamburo dinnanzi alla casa di ogni consocio, alla vigilia di un gran tiro d'arcieri, quale convocazione ufficiale. Semplice nella struttura, armonizzata senza troppe pretese, tradisce l'origine delle vecchie forme di danza: la struttura a tre parti sembra assegnarle il posto fra le canzoni, a quel tempo intonate: e l'estensione sua, come facilmente rileverà il lettore, sarebbe realmente possibile per voci virili quando si abbassasse semplicemente d'una terza. Sul " carillon „ di cui abbiamo riportata l'estensione, essa giungeva all'estremo limite del basso; nè conveniva scendere oltre, nella gamma dei suoni, a fine di evitare le pesanti risonanze delle grandi masse di bronzo.







Questi potenti esecutori aerei alternavano l'ufficio loro con la pratica di organisti nelle chiese: e l'una arte coll'altra per tal modo si sorreggeva e completava, da rafforzare l'educazione del maestro e delle masse con saggi crescenti in perfezione. Simili poi ai contemporanei, cui abbiamo accennato nello studio sulle altre regioni, non trascuravano la tecnica della piccola tastiera a becco di penna, che assai presto nelle Terre Basse viene ricordata.

*
* *

Già fin dal 1522 un organista di Anversa, il cui nome non apparisce nei documenti, aveva condotto a Bruxelles due figliuoli suoi i quali si fecero applaudire eseguendo pezzi musicali sopra una spinetta. Nel 1526 lo stesso fatto si ripete dinnanzi a Margherita d'Austria; e dai centri maggiori, quali Gand, Bruxelles, Anversa, l'uso dello strumento si diffonde a grado a grado nei piccoli paesi delle Fiandre.

Da tempo, secondo quanto notammo nel cenno generale sui primi strumenti a tastiera (1), il clavicordo si

(1) V. libro I (Scuola Inglese), § III.

era svolto dal monocordo primitivo allietando lo studioso nelle sue ore d'ozio. Ora a grado a grado l'uso si generalizza nelle Terre Basse; Carlo Quinto, in età di otto anni, suona il manicordo sotto la direzione di Van Viven, organista a Lierre, e l'arciduchessa Eleonora, fin dal 1516, si vale di un clavicordo fabbricato da Antonio Mors d'Anversa (1).

Da quel tempo lo sviluppo dei nuovi strumenti a tastiera si accresce nel Belgio e nell'Olanda, meno ricca di lui in memorie musicali; tanto che nel 1568 vediamo pubblicarsi ad Anversa un metodo, ove l'arte di suonare il clavicordo veniva insegnata sotto forma di dialogo (2). Già conosciamo l'opera del Virdung, pubblicata nel 1511, cui accennammo nel libro primo; ora altre pubblicazioni si vanno seguendo, mentre la fabbricazione dei nuovi strumenti a tastiera colla gloriosa famiglia dei Ruckers trasforma Anversa nel più ricco emporio che il regno del passato clavicembalo abbia conosciuto. Da Cristoforo Ruckers, organista a Termonde nel 1549, attraverso ai tre figli suoi (Hans, Giovanni ed Andrea), l'arte musicale del piccolo strumento prediletto si veniva allargando ed abbracciava i più preziosi perfezionamenti; tanto che la storia anche sommaria del clavicembalo riuscirebbe incompleta, ove non avesse riguardo a queste terre felici.

---

(1) Lo studioso potrà trovare i documenti relativi a questi fatti nella raccolta citata di Vander Straeten, vol. I, pag. 273 e seg.

(2) « Dit is ee seer schoo boecxke om te leere make alderhande tabulatuere uutem discante. Daer duer men lichtelyck mach leere spelen op clavicordiu, luyte en fluyte ». Il fac-simile del frontispizio, assai caratteristico, e il testo in quanto si riferisce al clavicordo, sono riportati da Vander Straeten, op. cit., vol. II, pag. 111 e seg.

Con ciò è affermato il carattere musicale delle epoche su cui si verrà rivolgendo il nostro sguardo e l'importanza che le Terre Basse assumono anche nella storia della letteratura del clavicembalo. Tuttavia sarebbe errore il credere che questa crescente coltura e questa educazione spesso squisita lasciassero tali traccie nelle opere per clavicembalo da creare un vero e proprio gruppo di spiccato carattere regionale nell'arte della tastiera a becco di penna. Un solido indirizzo, e lo vedremo parlando delle opere di Fiocco, apparisce nel secolo XVIII: nè si potrebbe credere salisse a tanta e così spontanea grazia l'arte da noi studiata in quest'autore, senza un nucleo di predecessori organicamente formatosi sotto la pressione delle scuole vicine. Inoltre le opere didattiche appariscono solo quando l'ambiente già si dimostri favorevole allo sviluppo di una data forma: ora, già sin dal 1568 l'opuscolo che abbiamo citato, ed appartiene alla Biblioteca Reale dell'Aja, si pubblicava ad Anversa, ed *ex professo* si proponeva di insegnare a suonare il clavicordo, " strumento che si impara per suonare l'organo nelle chiese ".

Questa definizione sembrerebbe considerare il piccolo strumento a tastiera come un semplice alleato allo studio degli strumenti maggiori; ma quando vediamo in esso dichiararsi ancora che la sua conoscenza conduce a quella del virginale e del clavicembalo, non possiamo sconoscere l'importanza che queste nuove forme venivano assumendo nella coscienza di quegli antichi insegnanti. Non bisogna poi dimenticare che Hüllmandel stesso, allievo di C. F. E. Bach, scrivendo nell' " Encyclopédie Méthodique " di D'Alembert e Diderot l'articolo sul clavicembalo, notava le particolari risorse offerte dal clavicordo per uno studio proficuo della tastiera. Siccome il suono era in lui prodotto dall'appoggiarsi delle linguette di rame sulle corde, così se per poco variava

la pressione col cambiare di dito, tosto la corda, diversamente premuta, accusava col crescere o calare dell'intonazione questa mancanza di uniformità nel tocco dell'esecutore. Ed a ciò forse allude la nota dell'antico trattatista, convalidando colla sua dichiarazione l'asserto più recente.

Probabilmente adunque un germe di scuola esistette: solo o non si sviluppò, o le opere che ne avrebbero fornito le prove non giunsero sino a noi e, perdute tuttora in qualche biblioteca, aspettano nuovi Van Elewick e pazienti Vander Straeten che le tolgano al gravoso oblio. Allo stato attuale sarebbe pretesa vana il formare coi pochi modelli posseduti l'ossatura di un edificio, che anche lontanamente tentasse contrapporsi a quelli già investigati; nè mancano ragioni per credere che quella scuola, quando pure fosse esistita, riuscisse inferiore alle altre per minor carattere personale, gravata dall'eclettismo che sembra tralucere dalle composizioni a noi giunte.

Infatti i forti e industriosi abitanti delle Terre Basse, che Erasmo, alludendo alle palafitte su cui tanta parte di costruzioni si erige, rappresenta " appollaiati su tronchi d'alberi, a guisa d'uccelli „, spiccano facilmente da questo nido il volo robusto; e forse anche per ciò la terra, che nel periodo dell'arte corale dava all'Europa meravigliata oltre trecento musicisti valenti, non potè indugiare i suoi sforzi nella creazione di una vera e propria e larga tradizione clavicembalistica. Basta ricordare anche di sfuggita la storia meravigliosa di questi viaggiatori indomabili per comprendere l'espansione del loro commercio, il rapido diffondersi degli elementi migliori per il mondo; col che si spargeva all'intorno la coltura, ma gli elementi disseminati non potevano sintetizzare in un unico indirizzo le doti che altrove si erigevano a scuola nazionale.

La sola Amsterdam, questa Venezia del nord fiorita come protesta contro la furia del mare, già fin dal secolo XIV vagheggia quelle audaci spedizioni polari che rimangono nella storia come le grandi scoperte dei nostri ardimentosi esploratori. All'estremo nord si spingono i suoi battelli allo Spitzberg, alla Nuova-Zembla, in traccia di nuovi passaggi: ed i giornali di bordo narrano ancora la fede e la costanza loro incrollabili. Su altri mari tentano nuovo sbocco: quattro battelli mossi da Amsterdam il 2 aprile del 1595 approdano per la prima volta alle Grandi Indie: e in capo a due anni, rapporti di traffico vantaggioso sono già stabiliti con terre, ove sino a quel giorno i soli Portoghesi avevano commerciato. Nel 1602 le compagnie di navigazione formate dai diversi armatori si fondono nella grande Compagnia delle Indie orientali: nel 1621 quella delle Indie occidentali pone il suggello alla grandezza commerciale dell'Olanda, che ormai possedeva la metà circa della marina commerciale dell'universo. " Da Giava, da Borneo, dal Brasile le navi sue tornavano cariche di caffè e spezie, di legni rari, d'animali, di piante e di mille preziose cianfrusaglie che rendevano l'Europa tributaria sua. Col commercio si sviluppavano i mezzi di scambio e le banche: d'ogni parte il denaro ad Amsterdam affluiva: la sua Borsa era divenuta il centro delle maggiori operazioni finanziarie, ed il prezzo medio della moneta era quivi regolato per il mondo intero. In pari tempo l'utilità delle informazioni esatte su tutto quanto si riferisca a politica e commercio dava nascimento al giornalismo: e la " Gazzetta di Olanda „ col credito goduto in Europa, inaugurava la potenza della stampa „ (1).

(1) Émile Michel, *Amsterdam et la Hollande vers 1630* (*Revue des Deux mondes*, 1889).

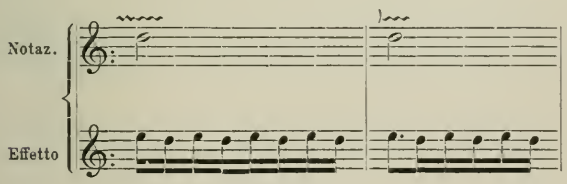
In tali circostanze di espansione e di irrequietezza venne a trovarsi la terra di cui discorriamo nel periodo dei clavicembalisti: guidando largamente per il mondo i discepoli, senza raggrupparli pressochè mai intorno ad un unico centro di coltura nazionale.

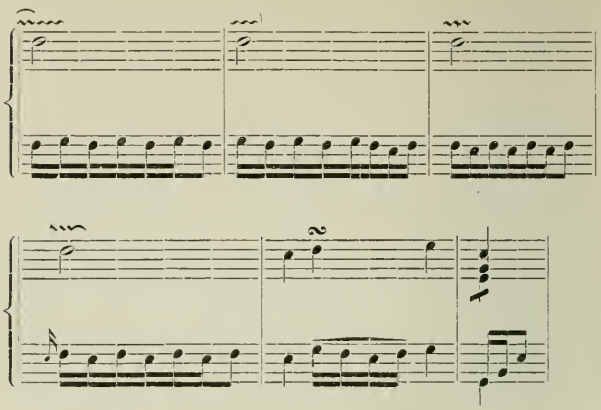
Si potrebbe ritenere che la ricchissima produzione musicale anteriore, in forza della quale sorse il ciclo glorioso della polifonia, avesse in qualche modo sfruttata la fibra dei successori: onde in questo nuovo momento storico ove l'arte della pittura sale a maggiore altezza, la musica spinge meno vibrato il suo canto attraverso i secoli. Sta però sempre nelle creazioni musicali di quelle terre una certa grazia composta, una solida struttura ed una ingenua eleganza che attestano del senso squisito d'arte in essi latente; nè manca talora la vera impronta del genio, che in Mattia Van Den Gheyn saliva alla maggiore altezza. Nei brevi cenni poi su questi artisti, figli d'una terra che le forze sue all'intorno disseminava con principesca larghezza, si verrà in qualche modo completando il quadro già presentato nei libri precedenti: costituendo i loro canti quasi l'anello di congiunzione fra varie e talora opposte tendenze, come il cinguettio della rondine migratrice sembra riunire l'inverno morente alla gioconda fioritura dell'estate luminosa.

§ III.

I CLAVICEMBALISTI.

Nella corsa attraverso le scuole dei varii paesi ci siamo abituati a quella smania di ornamenti che sul clavicembalo era resa necessaria, quando il gusto non vi traesse spontaneo il compositore, dalla poca risonanza delle corde e dall'espressione. Non sarà quindi meraviglia ritrovare lo stesso fatto nelle pagine ora investigate, sebbene la tradizione dei " carilloneurs „, come già quella dei grandi organisti in Germania, dovesse costituire un antidoto contro il malo vezzo della ricercatezza eccessiva. Così una nota manoscritta posta in fronte alle opere per clavicembalo di Fiocco d'Anversa, riportata da Van Elewick nel secondo volume dei suoi " Clavecinistes Flamands „ (Bruxelles, Schott frères), reca la tabella seguente, che potrà dare un concetto del sistema allora seguìto.





Per tempo, come prima venne osservato, si sviluppava nelle Terre Basse lo studio e la pratica della tastiera profana; tanto che, in mancanza delle opere originali, ci è talora ricordato quest'uso in lettere od ingenue composizioni letterarie dell'epoca. Così un manoscritto trovato fra le carte di certo Giovanni Rym, cancelliere di Desteldonck, che Felice d'Hoop rinveniva a Gand, ci rappresenta uno schizzo di tragedia sopra Santa Cecilia (1); ed in essa il principe Valeriano, venendo a visitare la santa, la trova seduta dinnanzi ad un clavicembalo. L'ingenuo anacronismo può fino ad un certo punto confermare quanto dicemmo sulla diffusione dei nuovi strumenti a tastiera, la cui influenza turbava persino l'estro di un buon cancelliere di giustizia.

Altra volta si tratta di accademie musicali: e vediamo ad Ath (sempre in Olanda) una di queste riunioni filarmoniche, le cui adunanze si tenevano nella cappella di San Giacomo, recante fra la lista degli strumenti da

(1) Il titolo è: *S. Cecilia, spiegel van eerbaerheydt.*

concerto anche un clavicembalo. Riunendo quindi questi fatti sparsi con la coltura musicale del paese, coi compositori ed organisti numerosi nelle cappellanie, coi Severino Cornet, i Van Westen, i Poignard Carlo, i Martino Boets e gli altri molti che le ricerche di Edmondo Vander Straeten hanno fatto in parte rivivere e da cui è rappresentata l'arte nostra nel pieno fiorire del secolo XVI, siamo tratti a riconoscere l'importanza che la nuova tastiera doveva a grado a grado venire assumendo.

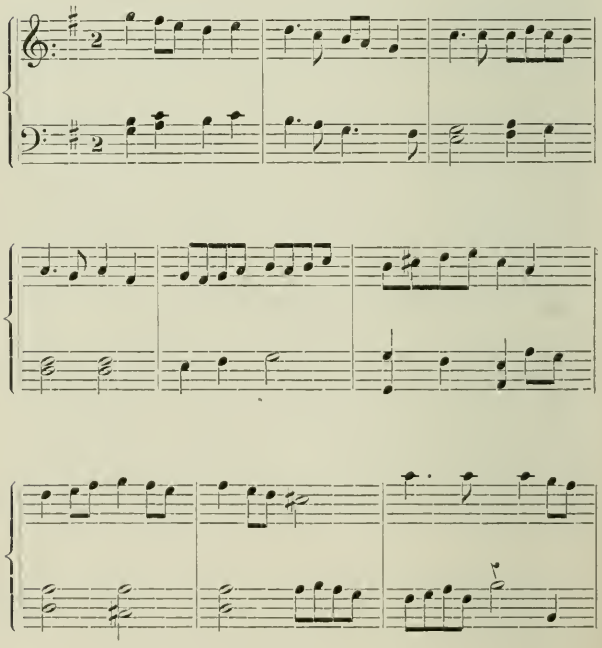
La piccola canzone fiamminga a tre voci, edita a Anversa nel 1529 col titolo " Schoon Boecxken „ ed esumata dal Vander Straeten, è già un povero saggio dell'adattamento al clavicordo di canzoni popolari; da cui per logica di date si passa ai " Ricercari „ di Giacomo de Buus (1547-49) ed alle " Fantasie „ di Cipriano di Rore e del Willaert, già nominato a proposito della scuola veneziana. Tylmant Susato accresce la serie dei precursori con le piccole Arie di danza da lui stampate nel 1551, Speuy vi aggiunge nel 1610 i " Psaumes de David mis en tableture sur l'instrument des Orgues et de l'Espinette „, e il grande Gian Pietro Sweelinck (1), cui tanto deve l'arte contrappuntistica, segna il passaggio a nuovo e potente progresso.

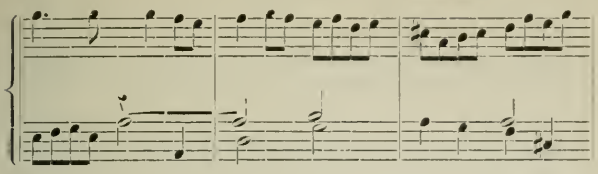
Così ci avviciniamo rapidamente all'epoca in cui la nuova tastiera, differenziatasi ed emancipatasi pienamente dalle regole organistiche, verrà cercando una via sicura e la troverà nei piccoli momenti dedicati alla quiete della sala dorata. Il " carilloneur „ che sino a quel punto ha cumulato le funzioni di organista con l'arte della spinetta, ora comincia a comprendere che

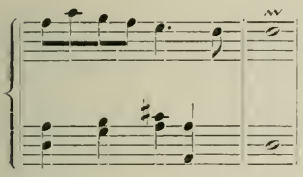
(1) Nato ad Amsterdam, 1562: morto quivi, 1621. V. Rieman, *Lexicon*, per le fonti, e Vander Straeten, op. cit.

allo studio amoroso del piccolo strumento si richiede tempra ed attitudini specialissime. Così cresce il culto per lo studio nuovo, la coltura si estende: e quando giungiamo alle composizioni di Pietro De Paep o Paepen, che Van Elewick nella raccolta su gli " Anciens Clavecinistes Flamands „ fa risalire al 1689, non è luogo a meraviglia vedendo le piccole forme strumentali della tastiera a becco di penna già pervenute a non comune bellezza.

Tacendo dei predecessori, mi arresto su due " Arie „ di questo compositore, organista nella chiesa di San Pietro in Louvain, come quelle che appariscono degne di osservazione speciale.



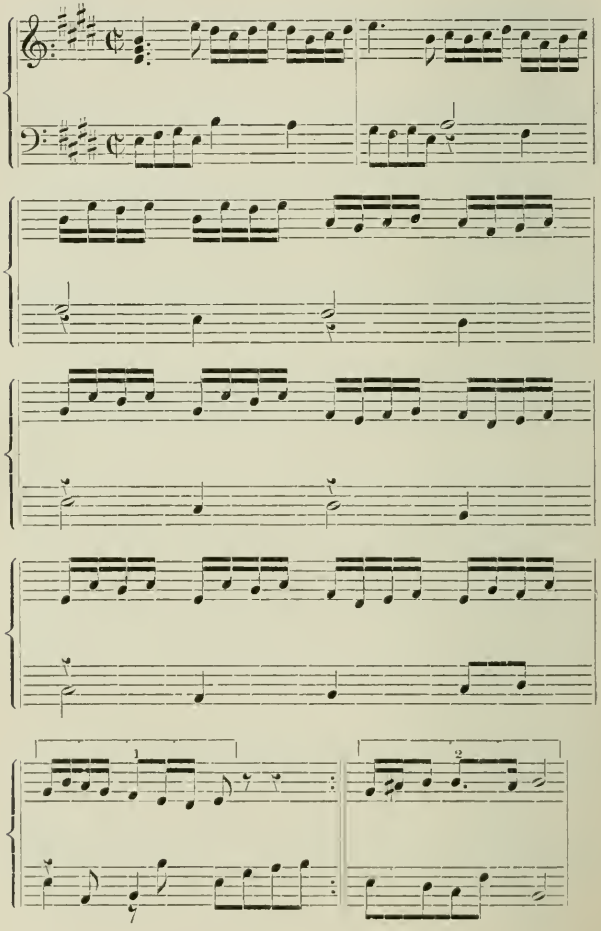




Siamo nel periodo fortunato che per l'Italia segna un pieno e fecondo sviluppo: e le forme ormai affermate nel genere strumentale divengono proprietà cosmopolita. Una certa severità di andamenti, non cincischiata di passi rapidi e di " agréments „ accessorii, domina l'assieme di questa piccola Aria, ove la regolarità dello sviluppo e la forma quadrata completano in modo simpatico il quadro. Il tema attacca alla tonica da cui si porta alla dominante, come al polo attivo della sua evoluzione: quindi, riprendendosi con sensibile inversione, ritorna al punto di partenza e modula a titolo di varietà nel minore relativo del tono principale, ottenendo un contrasto simpatico colla forza del primo suo inizio. La semplicità e la pace, sia nella melodia che nelle armonie onde essa è sostenuta, stendono un impero assoluto sulla breve pagina; lo stile poi, pianisticamente facilissimo, costituisce un nuovo pregio nella dolcezza poetica della composizione.

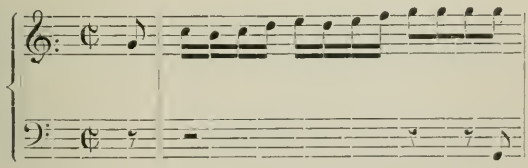
Mentre qui domina il carattere mite e pastorale di un " Andante „, nell' " Aria „ seguente si potrebbe trovare un riscontro colle arie di danza che, a somiglianza dell'allemanda, trovano posto nelle " Suites „ dell'epoca.

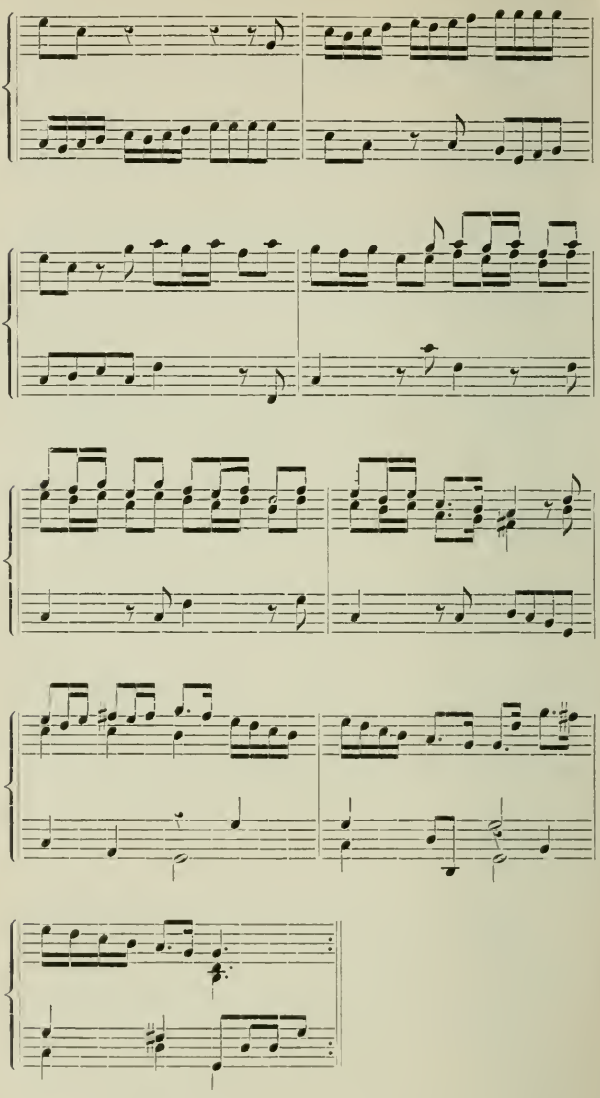
Manca il " levare „ proprio della danza nominata; tuttavia il carattere di preludio, da cui essa era contraddistinta e che la faceva scegliere quale primo tempo della " Suite „, potrebbe essere riscontrato in questa pagina, forse più adatta alle scarse risonanze del clavicembalo.



Quanto alla forma, un unico modello regge le due creazioni. Anche qui ritroviamo la formola ternaria spiccatissima, il riposo alla dominante dopo il primo periodo, il ritorno al punto di partenza; infine la stessa parsimonia di abbellimenti, l'uguale euritmia architettonica, la semplicità pianistica, simbolo quasi di una diteggiatura non eccessivamente perfezionata. Nè si potrebbe trascurare la chiarezza del canto, libero dalle formole canoniche e dalle imitazioni che risorgono in opere di altri contemporanei.

Così un' " Aria „ di Giacomo Lafosse, organista della cattedrale di Anversa fino al 1721, riportata nella nota raccolta di Van Elewick, mentre conserva la spigliatezza e la purezza di forma rilevata nelle composizioni precedenti, si fonda tutta su quel giuoco sapiente di imitazioni fra canto e basso che riusciva assai caro agli organisti. Un nonsochè di scherzoso aleggia nella proposta, snella nell'andatura e graziosamente dialogata fra la mano destra e la sinistra: mentre il periodo, salito ancora una volta alla dominante, dopo il ritornello ridiscende alla fondamentale attraverso ad una fase modulativa semplice e naturale. Il celere moto poi delle figurazioni caratterizza anche questa pagina, e la colloca fra quelle schiettamente obbedienti alle esigenze che la brevità delle corde e la scarsa sonorità risultante nei primi modelli di tastiera profana offrivano al compositore.





L'abbellimento è ancora limitato e solo apparisce con parsimonia nello sviluppo successivo del tema, staccando la creazione del Lafosse da quelle su cui fra poco ci intratterremo.

*
* *

In un inventario generale della musica appartenente alla Chiesa parrocchiale di Audenarde, scritto intorno al 1734 e pubblicato da Vander Straeten nell'opera citata, si trovano notati otto libri di opere appartenenti a Fiocco figlio e dieci di Fiocco padre. Quest'ultimo probabilmente era Pietro Antonio Fiocco, veneto d'origine, maestro di cappella di Notre-Dame du Sablon a Bruxelles. Gli altri, fra cui troviamo menzionati ancora Antonio e Giuseppe-Ettore e Gian-Giuseppe, apparterrebbero allo stesso gruppo, e varrebbero a dimostrare in quella famiglia una spiccata vena musicale. Pietro Antonio Fiocco, che sin dal 1696 è citato nelle carte dell'epoca come vice-maestro (" luogotenente „ nel linguaggio di quel tempo) presso la corte di Bruxelles, già nel 1712 succedeva a Pietro Thori quale maestro effettivo. Ora sul cadere del secolo XVII da lui nasceva quel Giuseppe-Ettore la cui fama doveva estendersi fra i contemporanei come premio a rara operosità ed a fine gusto d'arte. Egli stesso narra di " essere nato nella musica „: e nel 1729 già lo troviamo vice-maestro di cappella nella corte di Bruxelles. Il fratello suo Gian-Giuseppe era salito nel frattempo alla carica di maestro effettivo: ed il nostro musicista emigra in traccia di posizione migliore, finchè nel 1737 ci appare di nuovo a Bruxelles, quale maestro di musica nella chiesa di Sainte-Gudule.

L'importanza sintomatica dell'opera di Giuseppe-Ettore Fiocco apparisce non appena si percorra qualche

saggio dei suoi pezzi per clavicembalo. La raccolta, pubblicata con frontispizio elegantissimo " à Brusselles, chez Jean-Laurent Krafft „ reca per titolo: " Pièces de Clavecin | Dediées | A son Altesse Monseigneur le Duc D'Arenberg etc. etc. | Composées | Par Joseph Hector Fiocco, Maître de Musique de l'Eglise | Cathedrale d'Anvers, etc. cy-devant Vice-Maître de la Chapelle | Royale de Brusselles. | Œuvre Premier „.

Ora, siccome Fiocco era vice-maestro della cappella di corte nel 1730, e nel 1737 tornò a Bruxelles, risulta che l'opera venne pubblicata in questo settennio.

Una breve nota posta dopo la dedica promette, in caso di buona accoglienza da parte del pubblico, un secondo lavoro. I segni poi d'abbellimento, consegnati da noi sull'inizio di questo paragrafo, sono da lui dati per maggiore intelligenza del pubblico " quôiqu' ils soient connus par les œuvres de plusieurs auteurs „. Finalmente la tavola dei pezzi contenuti reca i numeri seguenti:

" Première Suite: 1° L'Angloise; 2° L'Harmonieuse; 3° La Plaintive; 4° La Villegeoise; 5° Les promenades d'Etterbeeck; 6° L'Inconstante; 7° L'Italienne; 8° La Françoise; 9° L'Adagio; 10° L'Allegro; 11° L'Andante; 12° La Vivace.

" Seconde Suite: 13° L'Allemande; 14° La Légère; 15° La Gigue; 16° La Sarabande; 17° L'Inquiette; 18° La Gavotte; 19° Les menuets; 20° Les Sauterelles; 21° L'Agitée; 22° Les Zéphirs; 23° La Musette; 24° La Fringante „.

Ora, al solo rileggere questi titoli sembra rivivere in quel ciclo couperiniano che tanta parte ebbe nella grandezza della scuola francese; e la somiglianza non sta soltanto nei titoli, ma si estende spesso al taglio dei pezzi, alla concezione elegantemente manierata, all'uso ed abuso di quegli abbellimenti che in Francia giunge-

vano all'apogeo. Le tendenze descrittive in ispecie abbondano e rivelano una sicurezza di intuizione non comune, mentre ad ogni tratto nuove affinità con altri generi sembrano delinearsi, come se l'autore volesse dar prova del maggiore eclettismo. Non manca neppure la nota scarlattiana con l'Allegro ed il Vivace, pieni di slancio, sebbene abborrenti da quelle difficoltà che tanto piacevano al principe dei clavicembalisti italiani. Anzi, questa facilità sembra essere preoccupazione costante di Fiocco, quasi l'opera sua si indirizzasse ad un ambiente non ancora formato alle alte esigenze della tastiera.

Quest'ultima osservazione potrebbe forse infirmare la possibile esistenza di una scuola, di cui non giunsero a noi traccie convincenti. Sta tuttavia il fatto che un compositore per tastiere a plettro, della forza di Fiocco, non sorge isolato: o, se pure dall'imitazione di altre scuole trae soggetto e spinta per la produzione sua, suppone facilmente un nucleo di predecessori, una coda di imitatori; dal che alla formazione di un sistema meno cosmopolita e più spiccatamente regionale è breve il passo.

A poca distanza di tempo dai predecessori nominati, Ettore Fiocco ci presenta così spiccata la tendenza all'abbellimento ed al cincischio sonoro, da rilevare una preoccupazione nuova in quell'ambiente e tutta francese. A quel modo che la dedica ci pone in presenza dell'alta nobiltà, così il compositore si veste a merletti e fronzoli e nastri: seguendo ancora una volta il parallelo accennato con la fioritura couperiniana, di tanto più delle altre manierata, di quanto la corte francese era ritenuta superiore in squisitezze alle restanti corti d'Europa. La trattazione armonica, abbastanza accurata, si svolge a due e più spesso a tre parti, facili al diteggio e disposte con gusto, in ispecie per quanto concerne la sonorità della tastiera: ed i saggi forniti da Van Elewick nella

raccolta più volte citata valgono a collocare il Fiocco assai alto nel ciclo storico dei clavicembalisti ora esaminati. In piccolo quadro egli delinea un momento melodico felice, come Gherardo Dow in breve cornice raggruppava miniature squisite.

Da quel punto lo stile ornato più non si smentisce, e nei saggi dei diversi autori pervenuti sino a noi si esplica in tutta quella ricchezza che le particolari esigenze dello strumento sembravano giustificare. La grazia e la scioltezza di Giuseppe-Ettore Fiocco non sempre aleggia nelle pagine dei successori: tuttavia in compenso essi ci presentano uno stile pianistico maggiormente elaborato, il cui studio potrebbe avvalorare l'ipotesi d' una scuola allora esistita e non giunta attraverso i secoli sino alla nostra conoscenza. Assai interessante sotto questo punto di vista è l'opera di Diodato Raick, nato a Liège nel 1702, morto il 30 novembre del 1764 nella carica di vicario del coro di Nostra Signora in Anversa. La raccolta dei " Clavecinistes flamands „ di Van Elewick reca alcuni saggi delle composizioni da lui lasciate; ed è forza riconoscere una facilità non comune unita a sano studio e chiarezza di ispirazione. I piccoli quadri, di cui riportai i periodi iniziali parlando dei predecessori di Fiocco, ancora tratto tratto l'attirano: tuttavia già il pensiero tende a svilupparsi in campo maggiore, nè come quello di Fiocco predilige i quadretti di genere sentimentali e descrittivi, in cui l'arte di Couperin aveva avuto tanta fortuna. L'opera di Diodato Raick comprende sei " Suites „ e tre Sonate per la tastiera; e su di esse riesce interessante arrestare lo sguardo, rivelando l'intenzione non di rado raggiunta di ampliare a grado a grado la cerchia ancora ristretta della composizione musicale, come già si faceva nei modelli che siamo venuti nei diversi libri esaminando. Le sei " Suites „ recano l'indicazione di essere dedicate

" alla contessa Rosa d'Harrach da Diodato Raick, nato a Liège, prete, licenziato in diritto, canonico, organista sin dal 1727 della collegiale di S. Pietro in Louvain, ed in seguito delle cattedrali di Gand e Anversa „. Fra esse la " Suite „ VI, costrutta in la maggiore, segue regolarmente l'uso di questo genere di composizioni, serbando ostinata l'unità del tono in tutti i momenti che la compongono: ed è sempre evidente sia il sistema per cui il tema sale a cercare un primo riposo al polo attivo della dominante, sia ancora la formola ternaria imperante, in forza di cui a quella prima fase segue un periodo di sviluppo nella nuova tonalità affermata con modulazioni alle relative, per discendere sul finire al tono primitivo. Anzi, il musicista non si preoccupa neppure di ingannare apparentemente l'ascoltatore, a fine di lasciargli meno apparire la costanza della formola tipica adottata. La modulazione non è mai eccessivamente accarezzata: il passaggio al nuovo tono sempre è chiaramente preparato, per lo più con l'accenno della nuova sensibile.

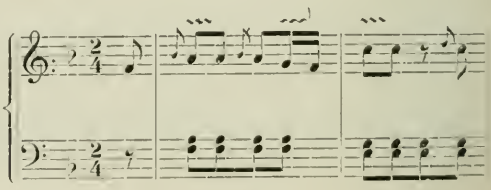
Ed a questo riguardo non è inutile ricordare che allorquando la nota cromatica, destinata ad affermare il nuovo passaggio, è posta nel contorno esterno, riesce più facile avvertirne la presenza; onde il bisogno tutto moderno di vagare nel regno dell'indefinito tende a nascondere questa preponderanza, collocando la nota cromatica nelle parti intermedie. Ora, l'opposto vien fatto dal Raick e dai suoi coetanei; anteponendo forse essi la regola, tanto cara ai Neerlandesi primitivi, alla libera genialità di periodi più progrediti.

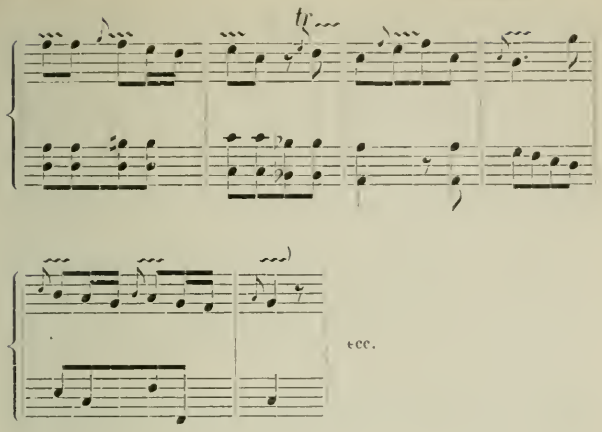
La trattazione, per lo più a tre parti, non rifugge da periodi a due parti sole: nel qual caso, come nella proposta dell'Allegro (1° tempo della " Suite „ ora esaminata), si vale di temi fondati sull'arpeggio, rivelando ottima conoscenza delle esigenze proprie alla tastiera ed

al genere istrumentale. Questo stesso primo tempo, pure appartenendo alla forma ternaria già più volte definita, rivela tuttavia la contrazione di questa forma per modo, che il brano di sviluppo, ossia la sospensione alla dominante, viene elisa e simula una forma binaria. In altri termini, giunto nel tono della dominante, il tema iniziale si riattacca immediatamente ridiscendendo nella chiusa al tono originale. E di questo sistema nelle carte dell'epoca abbondano esempi.

Segue nella struttura della " Suite „ una " Siciliana „ rappresentante in certo modo l'Andante dell'opera; da cui si passa al terzo tempo, od Allegro, destinato a chiudere l'assieme. A titolo di varietà, per meglio far apprezzare l'irruenza del finale, chiuso l'Allegro troviamo un breve Andante di 12 battute con ritornello, da cui si ripassa alla ripresa definitiva dell'Allegro citato.

In questo e nel piccolo Andante si nota l'uso di terzine nel canto, contrastanti con le figurazioni regolari del basso; e ciò costituisce non solo un elemento nuovo di varietà, ma ancora sembra staccare sempre maggiormente queste pagine dal passato, ove il ritmo regolare di danza dominava, ricacciando indietro la pura espressione sentimentale. Finalmente assai pregevole nel nostro autore è la facile e spontanea inventiva non disgiunta da un profumo di grazia ingenua, che olezza dal tema dell'Aria estratta dalla " Suite „ N. 3.

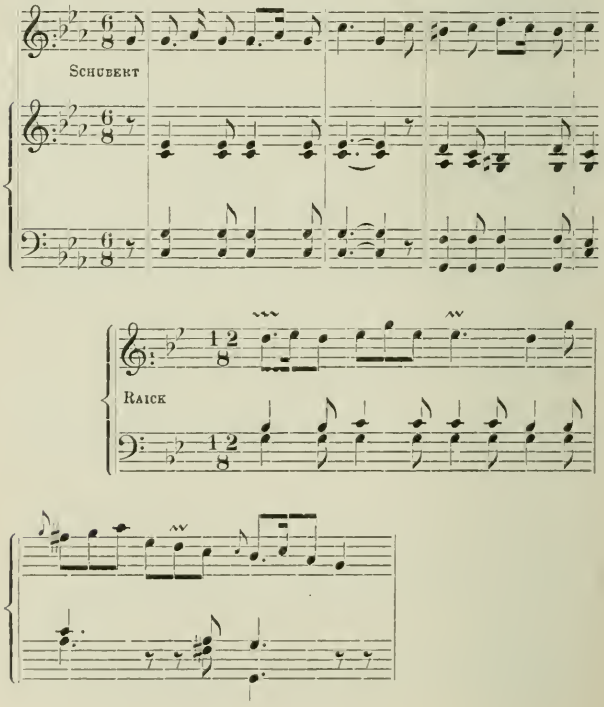




Questa raccolta di " Sei Suites „ rappresenta l'opera prima del valente musicista e, secondo ogni probabilità, è anteriore al 1753, edita a Bruxelles da J. C. Rousselet. Infatti nella " Bibliographie gantoise „ di Vander Haeghen si fa cenno di " Sei piccole Suites di clavicembalo, flauto o violino „, dovute allo stesso Raick e pubblicate a Gand nell'aprile 1753: cui seguirono le " Tre Sonate di clavicembalo „ dianzi ricordate, edite insieme con le piccole " Suites „ da Wauters.

Il periodo cui questo autore ci ha condotti è quindi lo stesso in cui la produzione di Bach ed Haendel, consacrata ormai dalla morte del primo e dai successi trionfali del secondo, largamente si diffonde; il che va ricordato per giudicare nella giusta luce le opere di questi antichi compositori. Chi ne segua spassionatamente i saggi è tratto spesso ad osservare la prevalenza in essi del preconcetto ritmico su quella purissima melodia, che nella scuola italiana corrisponde all' efflorescenza spontanea del pensiero musicale. In altri termini, i temi scelti sono fra questi autori essen-

zialmente ritmici, col che alle opere si imprime un carattere talora rispondente alla produzione dell'arte francese. Invece nel Raick tratto tratto l'idea si svolge così netta e sentimentale, da ricordare i temi nostri più belli; nè so trattenermi dal citare lo spunto della " Siciliana „ contenuta nella " Suite „ N. 2 (Libro 2°) che direi italiano, se non trovasse un raffronto interessante nella proposta del " Schäfers Klagelied „ di Franz Schubert. Lo stesso abbandono, una leggera rassomiglianza nel contorno melodico riuniscono in parentela le due pagine, preludendo nella produzione del Raick al romanticismo imminente.



Un altro nome di contemporanei rivendicati dall'ingiusto silenzio è quello dei Boutmy che fin dagli inizii del secolo XVIII ci sono ricordati da Josse Boutmy, organista della corte di Bruxelles. Nato nel 1680, sembra costituire il capo di una fioritura musicale non più smentita, e feconda in quanto alla tastiera nostra si riferisce.

Parecchi membri di questa famiglia lasciarono opere essenzialmente ricordate da note di archivii: sul che lo studioso potrà trovare notizie interessanti nel libro del Vander Straeten più volte citato. Sopra uno di questi, che l'autore predetto segna " G. Boutmy „ e nella raccolta di Van Ewelick apparisce col prenome di Leonardo (nel quale ultimo caso avrebbe avuto i natali a Bruxelles nel 1725), credo utile trattenere il lettore perchè, contro l'avviso del Vander Straeten, una sua Sonatina viene manifestando vera ampiezza di forme che talora manca nei modelli dell'epoca.

Col crescere dei tempi l'ente strumentale ormai ha trionfato degli ultimi pregiudizii, e batte sereno la via su cui all'inizio si era accumulata l'indifferenza od il disprezzo dei dotti. Ora in questo " Allegro „ attraverso alla solita formola ternaria ed allo sviluppo regolare del disegno sonoro, apparisce una ricercatezza del giro armonico, cui i predecessori non ci hanno per anco abituato. Inoltre a metà della prima parte, consacrata all'esposizione del tema, vediamo questo salire a " sol „ seconda dominante del periodo iniziale (il pezzo è in " fa „); il che non solo dà maggior risalto all'entrata del tono di " do „ in cui si conchiude il brano destinato allo sviluppo, ma allarga ancora l'arco evolutivo della frase cardinale, accrescendosi le proporzioni generali della composizione ed ampliandosi il vestibolo architettonico, da cui penetreremo nel tempio che l'artista elevava al suo pensiero musicale.

La seconda parte poi è quasi la ripercussione della

prima in ordine inverso o negativo, discendendosi dalla dominante alla tonica secondo il noto concetto della composizione. E nella struttura complessiva, obbediente al più schietto stile strumentale, nella scelta del tema cui il carattere sincopato conferisce una spiccata impronta passionale, nell'uso discreto e giudizioso degli abbellimenti stanno sode qualità, rivelatrici di un musicista altrettanto fine quanto esperto nei crescenti bisogni artistici dell'epoca.

La logica delle date mi conduce a ricordare il Colfs, maestro di cappella di San Pietro in Louvain verso il 1731. Si narra che il nonno di Beethoven chiedesse ed ottenesse di sostituirlo durante tre mesi in quella carica: il che potrà forse dimostrare come egli fosse allora stimato, sebbene il nome suo difficilmente si ritrovi nei Dizionarii. Una " Marcia „ che ho sott'occhio rivela le stesse tendenze che nei contemporanei suoi siamo venuti rilevando riguardo all'uso degli abbellimenti e della forma ternaria; accostandosi alle opere di Lulli e Couperin per la vaghezza della trovata, in forza di cui la Marcia saliva a dignità di vera composizione, senza limitarsi al puro scopo ritmico di segnare brutalmente il cadenzare del passo.

L'armonizzazione è trattata a due parti contrastanti con arte di provetto contrappuntista: anzi si potrebbe quasi dire che la parte grave rappresenti un vero Basso continuo maestoso ed energico, su cui non riuscirebbe difficile immaginare una serie di armonie tenute intermedie, alle quali il basso energico fornirebbe quasi gli arti per il progressivo movimento.

Non dobbiamo dimenticare che in questo frattempo la voga del clavicembalo e la smania dei concerti si va man mano estendendo. La sola Bruxelles, per quanto risulta dai documenti posti in luce, è allietata da queste riunioni profane ove il virtuosismo ha buon giuoco: il

crescere della fabbricazione, dovuto all' impulso dei Ruckers e degli imitatori, lancia nel commercio prodotti e modelli sempre più perfetti, che alla loro volta invogliano il compositore a nuove produzioni. Dalle fabbriche dei Couchet e dei Dulcken a quelle degli Haghen e Bremers è una continua corsa feconda: e la voga fortunata della piccola tastiera spinge sulla metà del secolo XVIII i costruttori inglesi a muovere tale una concorrenza ai fabbricanti delle Terre Basse con l'importazione dei loro prodotti, da spingere i fabbricatori nazionali a ricorrere " A Messeigneurs les Trésorier Général et Conseillers Commis des domaines et finances de Sa Majesté Impériale et Royale „ (siamo nel Belgio) a fine di ottenere l'imposizione di dazii protettori.

In questo periodo, che rapidamente ci trae al sorgere del nuovo pianoforte a martelli, troviamo ancora C. F. van Meert, prete ed organista della chiesa di S. Trond sulla prima metà del secolo XVIII. Anch'egli appartiene ai dimenticati: eppure nelle opere che la raccolta di Van Elewick ci presenta apparisce il musicista dotto e fine conoscitore del genere trattato, sebbene lo stile dei lavori faccia supporre un'origine organistica. Mi arresto sul primo, in " sol „ che al pari dei seguenti appartiene al genere fugato. L' esposizione è a quattro parti: la trattazione, libera nello sviluppo, ricorda i modelli dell'epoca bachiana e haendeliana, ove non di rado l'aridità del modello di fuga a voci si allieta di innovazioni e licenze cui lo schema scolastico sembrava restio. Così sul finire il tema ritorna per soggetto e contrassoggetto nel basso e nel soprano, trascurando le alre parti: così pure il pedale si trova solo a titolo di chiusa reggendo una progressione, tipica nella scuola organistica: ed a questa ancora si riattacca il tema che i larghi valori, la mancanza di abbellimenti, la severità

delle movenze non sembrano classificare nei puri ideali vagheggiati dalla tastiera profana.

Se poi volessimo tentare un raffronto fra queste pagine e quelle degli organisti maggiori germanici, dovremmo ricondurci piuttosto ad Haendel che non a Sebastiano Bach, sia per il carattere intrinseco dell'opera, sia ancora per lo stile poco movimentato che in Haendel campeggia, mentre la scelta del soggetto e lo sviluppo bachiano si compiacciono di vita e moto maggiori.

Un altro prelato musicista appare in Baustetter, nato sull'inizio del settecento (1723), reggente la carica di maestro nel 1771 nella cappella di Notre-Dame in Anversa. Una sarabanda esaminata conferma quanto sulla forma generale già accennai in questi compositori: a differenza poi di altre composizioni dell'epoca, ove il titolo nasconde spesso delle sorprese, qui la struttura tipica della danza è osservata con scrupolosa esattezza. Manca l' " anacrusi „ iniziale come nei popolari modelli: il tempo debole della battuta è regolarmente accentuato, donde tanta parte di ampollosità nella forma; finalmente, quale conseguenza legittima della mancanza di " anacrusi „, la battuta finale si presenta completa, conducendo la composizione a chiudere sul tempo debole del 3/4.

L'armonizzazione a tre parti procede libera, nè dà luogo ad osservazioni speciali: manca poi traccia di abbellimenti, il che stacca questa pagina dalle prime studiate. Ancora una volta, se fosse permesso fare induzioni, alcuni larghi valori, uniti a quest'abborrimento per il giochetto sonoro, sembrerebbero indicare una origine meno pianistica.

Verso quest'epoca stessa i Brabandere (Guglielmo e Pietro) dovettero esercitare un influsso favorevole sullo sviluppo dell'arte nostra a Bruges, dove li troviamo organisti. Guglielmo, forse padre di Pietro, fu in questa

città dal 1712 al 1729: dal 1730 poi sino all'ultimo ventennio del secolo sembra gli succedesse Pietro di cui discorriamo e che nella seconda metà del secolo pubblicava una raccolta di sei concerti per clavicembalo obbligato, violino e viola. Un breve saggio riportato nell'opera citata non ha carattere particolare: la lista poi dei pezzi contenuti nei sei concerti dimostra che tutti sono in tre tempi e, ad eccezione del quarto, seguono ancora il carattere tonale della " Suite „, mantenendosi in una tonalità immutata.

*
* *

Ora giungiamo a quel Mattia Van Den Gheyn di cui si dissero cose mirabili, e che tuttavia trovò negli stessi studiosi delle fonti musicali fiamminghe più d'uno scettico. Nato a Tirlemont (Brabante) il 7 aprile 1721, tenne dal 1741 in poi la carica di organista in S. Pietro di Louvain, unendovi nel 1745 quella di " carilloneur „ municipale: e quivi rimase, spegnendosi il 22 giugno 1785. Il padre suo, Andrea Van Den Gheyn, aveva costrutto il " carillon „ di Louvain, fornito di ventitre campane: ma lo strumento era riuscito siffattamente imperfetto, da richiedere lunghi ed inutili tentativi per renderne meno sensibile l'incompleta accordatura. In quel periodo era addetto alla collegiale di San Pietro in Louvain, come già si ebbe a notare, il canonico Raick, musicista valente e clavicembalista ed organista fra i più celebrati: ed egli, recandosi ad assumere la carica di Gand, lasciava libero nel 1741 il posto di Louvain, che venne occupato dal nostro Mattia.

Questo fatto assume una relativa importanza per noi, permettendo alcune induzioni sulla genesi dello stile da cui le opere di Mattia Van Den Gheyn sembrano contrassegnate. Ventenne appena, egli si trovava in quella città ove un forte mnsicista aveva lasciato traccie. L'ampiezza elegante che nelle forme del Raick impera, probabilmente esercitò il suo fascino sul giovane compositore: e l'esempio valse a creare quelle rassomiglianze che nel confronto si rilevano fra le creazioni del canonico organista e la produzione dell'autore ora esaminato. Anche in Van Den Gheyn ci imbattiamo nei piccoli quadri che nel Raick ricordavano le forme accarezzate da Ettore Fiocco: la trovata ritmica spesso si allieta di veri e purissimi momenti melodici come nel

predecessore; l'armonizzazione elegante segna un progresso senza troppo scostarsi dagli esempi recati. Non sarebbe poi difficile, come nel " Minuetto „ avremo occasione di notare, un riavvicinamento di quest'arte gaia e serena con quella di Mozart; e ciò va attribuito non solo al periodo storico di cui discorriamo, tutto imbevuto dell'arte del grande sinfonista, ma ancora all'influenza diretta di quelle mirabili produzioni che sul declinare del settecento già fra i musicisti e gli intelligenti d'arte si diffondevano. Mozart stesso a parecchie riprese percorse in concerti alcuni tra i più importanti centri artistici delle Terre Basse; nè riesce improbabile ammettere che il nostro organista lo intendesse, innamorandosi delle sue composizioni. A quel modo che l'opera vastissima di Haydn subì l'influenza del giovane suo contemporaneo, così quella del modesto " carilloneur „ di Louvain sembra avere in parte approfittato dell'onda di vita nuova che da quel grande muoveva: donde nuovo interesse nelle pagine che ci furono tramandate, e contributo più largo alla produzione dei suoi successori.

Dai precursori fino a Carlo Filippo Emanuele Bach le forme strumentali si sono svolte, affermandosi nella moderna " Sonata „: questa attraverso alla superba potenza di Haydn e Mozart si è largamente svolta, correndo trionfante l'universo: ora è tesoro a tutti gli studiosi accessibile, fatalmente riunendoli nella ricerca di un comune ideale. E questo fatto apparisce ancora in Van Den Gheyn le cui " Sonate „ a poco a poco lasciano la vecchia forma della " Suite „ per vestirsi col largo panneggiamento del tipo moderno.

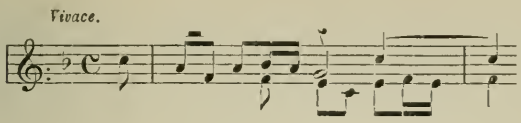
Nel breve quadro tracciato all'aprire di quest'ultimo libro abbiamo accennato alla grandiosità dell'arte fiamminga sulle campane; ora la vita di questo virtuoso della tastiera offre uno tra gli esempî più grandi della

abilità raggiunta sullo strumento aereo, ove Van Den Gheyn eseguiva passi fugati e vere fughette con quella stessa disinvoltura, con cui lo studioso ora ne rilegge le notizie sull'opera a lui dedicata dall'Elewick.

Interessantissime in questa pubblicazione sono le sei " Suites „ per clavicembalo (opera 3) che, sebbene ancora antiquate, attestano tuttavia l'abilità del pianista e il gusto fine del compositore. Altrettanto e forse maggiore interesse destano i " Sei divertimenti „ per clavicembalo, anch'essi riuniti nell'opera citata (ed. Schott, Bruxelles) per l'abilità pianistica e nuova conferma di quell'ecclettismo che rilevai nei compositori di queste terre. Dall'una all'altra maniera si passa con facilità non comune: e quel virtuoso che in alcuni passi vi ricorda il fuoco e le arditezze del nostro Scarlatti, nella pagina seguente scherza con grazia tutta mozartiana o con Emanuele Bach si muove composto nella corretta eleganza impeccabile, o si adorna con la grazia di un Couperin redivivo.

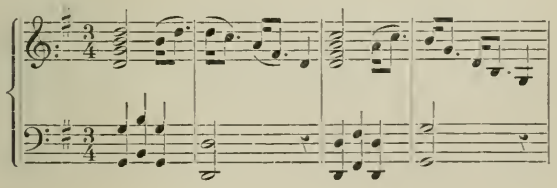
Forse in lui la serenità della composizione vince la passionalità che sembra presiedere al moderno concetto dell'arte. Troppo spesso l'umanità del creatore svanisce dietro il velo leggiadro della tecnica, o nelle movenze decorative smarrisce l'incanto della dolce parola. Tuttavia il musicista s'impone al rispetto dello studioso, presentandosi in luce tanto più simpatica, quanto meno pretensiosa e magniloquente.

Nel volume terzo dell' " Arte antica e moderna „ (edizione Ricordi), che più facilmente va per le mani dei nostri pianisti, il lettore potrà esaminare una " Fuga „ di questo compositore, interessante sotto il duplice aspetto della composizione e della buona diteggiatura pianistica. La ricordo per il carattere vivace e brillante della ritmica, da cui l'assieme sembra dominato. Il tema brevissimo non favorisce l'abbondanza di episodii:



da ciò la brevità dell'opera, la semplicità sua e la mancanza apparente di varietà che si rivela all'occhio dell'osservatore. In compenso, tuttavia, l'orecchio ha pieno appagamento perchè le risorse minime sono sfruttate e svolte con arte squisita. Così la modulazione, senza raggiungere quella ricchezza che nei modelli bachiani innamora, è trovata con gusto: lo sviluppo libero favorisce l'originalità della creazione: spesso poi le parti entrano nella forma di " stretto „ secondo l'uso che facilmente si rileva nelle composizioni del grande organista di Eisenach.

Che se dalle risorse tecniche passiamo ad investigare le doti sue di invenzione nel genere leggiero, non possiamo trattenerci dall'ammirare la grazia quasi mozartiana del minuetto seguente, incipriato, serenamente giocondo, spiritoso come i gioielli sonanti dell'autore di " Don Giovanni „. E quel lato decorativo cui accennammo ha qui ancora il suo riscontro, tenendo in iscacco la passionalità umana. Siamo in pieno salotto ove il frizzo ed il giuoco imperano: che importa al compositore se lo sfarzo nasconde una futura miseria, o le ricchezze ammassate sui mobili vennero frodate a intere generazioni?



Con lui ci siamo inoltrati nella fase moderna delle opere per tastiera che già cominciano ad indirizzarsi al nuovo prodotto del Cristofori e dei suoi imitatori. A quel modo che nella Germania con Mozart arrestammo le nostre ricerche, così con questo contemporaneo del grande sinfonista si chiude il ciclo da noi investigato: dicendo dei coetanei suoi solo quel tanto che sembri giustificato dall'importanza assunta nell'ultimo sviluppo della tastiera a becco di penna.

*
* *

Le ricerche compiute da Van Elewick hanno posto in luce i meriti di Francesco Krafft di Bruxelles, permettendo allo studioso di apprezzare in lui uno fra i solidi campioni dell'arte nostra nelle Terre Basse. Così chi vada sfogliando la nota raccolta di clavicembalisti fiamminghi, rimane colpito dall'ampiezza di forme onde il " Divertimento 2° „ sembra caratterizzato. Ci troviamo ancora dinanzi al tipo della " Suite „, retta da uguaglianza di tonalità in tutti i tempi che la compongono. Il soggetto sale regolarmente alla dominante per ridiscendere alla tonica: ma già nell' " Allegro moderato „ che apre la composizione le varie e ingegnose presentazioni del tema, gli arabeschi sonori che lo variano sono prova di facile e sana inventiva, spesso mancante nelle pagine più celebrate. L'idea informatrice, come già in altri contemporanei osservammo, si rivela di essenza piuttosto ritmica che non schiettamente melodica: ravvicinando queste pagine alle forme francesi, ricche anzitutto per brio e vivacità di movimenti. Non sarebbe poi impossibile trovare punti di contatto fra l'opera esaminata e i passi tipici delle " Ouvertures „ operistiche del tempo, il cui crescente diffondersi impressionava i compositori.

Il secondo tempo del " Divertimento „, rappresentato da un " Andante grazioso „, prelude quasi al venturo romanticismo, e trova un riscontro nell' " Andante „ della Sinfonia in *do* di Schubert. Lo sviluppo si abbellisce come nel primo tempo con opportune fioriture del tema: staccandosi in ciò, come tutte le opere sino ad ora osservate, dalla ricchezza armonica bachiana, che sopratutto si preoccupa di fornire nuove coloriture e ad ogni tratto cangianti sotto il disegno melodico fondamentale.

Finalmente la " Suite „ si chiude con una doppia polonese ove alla solita tonalità di sol maggiore si avvicenda quella di sol minore. Della " Suite „ primitiva non rimane che l'impianto: la giga finale, col caratteristico 12|8 e 6|8 è scomparsa.

Uguali pregi, uguale nesso con le tradizioni del passato presenta la produzione artistica di Pietro Van Maldere, nato a Bruxelles verso il 1724. Occupava nel 1755 la carica di primo violino alla Cappella di Carlo di Lorena: e senza apportare novità nello sviluppo dell'ente strumentale che già si lanciava a nuove altezze colla falange dei sinfonisti, rispecchia tuttavia la grazia elegante e la buona tecnica dei contemporanei, proseguendo in quell'eclettismo che nelle opere delle Terre Basse piace, ma torna svantaggioso all'affermarsi di una vera scuola regionale. Una " Sonata „ con violino ad libitum ricorda per un lato la deficienza di sonorità della tastiera a becco di penna, per cui volentieri si raddoppiava nell'esecuzione la parte del soprano, con uno strumento che meglio potesse rendere le tenute di nota: per l'altro poi come nel " Divertimento „ di Krafft obbedisce scrupolosamente all'uguaglianza di tonalità in tutti i pezzi, propria della " Sonata da camera „ antica, che in parte riproduce ancora nel " Largo „ iniziale, figlio al " Preludio „ tramontato. Segue un largo " Cantabile „, in fa

maggiore come i pezzi precedenti, cui fa coda una ripercussione in fa min. È lo stile che tante volte notammo nelle forme strumentali e riunisce strettamente questo esempio al precedente.

Meno movimentata nella parte melodica di quanto la " Sonata „ di Krafft non apparisca, l'invenzione di Van Maldere s'impronta a calma dolce e serena. La preoccupazione descrittiva e sentimentale che in Ettore Fiocco si delineava con tanta efficacia, torna meno gradita a questi compositori: la tecnica maggiormente li attira, il lato decorativo dell'arte assume sviluppo maggiore: il che spiega forse l'oblio cui per tanti anni vennero dannati, non ostante i pregi indiscutibili racchiusi in queste pagine.

Gian Giacomo Robson, P. J. Van den Bosch, N. C. Van den Borght, G. G. Kennis, G. J. De Trazegnies, F. Staes, G. Staes (per tacere degli altri che le ricerche fecero rivivere ma di cui minore apparisce l'importanza), chiudono il ciclo, permettendoci di constatare nelle Terre Basse la vita e la fioritura dei generi per clavicembalo anche nell'imminente trasformazione che gli ideali pianistici dovevano subire sotto l'influenza della nuova tastiera a martelli. L'opera complessa del Robson, maestro di cappella della chiesa collegiale di S. Germano in Tirlemont, già accenna maggior brio e ricchezza pianistica, senza scostarsi dalle precedenti per il predominio dell'idea ritmica sul vero e puro momento melodico, a cui altre nazioni ci avevano da tempo abituati. La raccolta del Vander Straeten riporta i titoli delle opere sue: quella poi del Van Elewick dà modo di esaminare il contenuto di alcune " Suites „, edite sulla metà del secolo scorso: e, mentre lentamente il quadro della composizione si amplia, vediamo far capolino l'influenza fecondatrice del nuovo periodo imminente.

Questo apparisce se non nello stile, che non può d'un

tratto mutare, almeno nei titoli degli autori seguenti, che schiettamente annunziano le loro opere. " Pour clavecin ou forte-piano „. Così avviene in Van den Bosch, artista ardito e caratteristico, su cui il Burney lasciò note piene di elogio: così nei due Staes, ove ancora più spiccato apparisce il carattere pianistico e il volontario abbandono del sistema antico. Onde a riguardare queste pagine su cui tanta vita un giorno rifulse, il pensiero ricorre agli incunaboli del sistema odierno: e vede assodata la diteggiatura e la tecnica che nel Clementi a mirabile altezza si estolleva.

*
* *

Dai primi modelli ci siamo condotti in riverente pellegrinaggio ad una nuova êra di transizione: un ciclo definitivamente compiuto si chiude, nuovi orizzonti attraggono lo sguardo dell'artista che, affascinato, scorderà talora nel breve trionfo dell'oggi le glorie trascorse. E da questa terra che all'universo donava modelli purissimi di attività e di artistico sentire in epoca lontana, giunge nelle pagine dei vecchi clavicembalisti tutto un soffio di arte serena, ingegnosa come lo spirito della regione, eclettica come il commercio dei suoi abitatori.

EPILOGO

In ciascuno dei cinque libri, onde il presente lavoro risulta, abbiamo preso le mosse dai primi tentativi fatti su virginali e spinette, progredendo sino al maggiore trionfo del clavicembalo perfezionato: e nella peregrinazione attraverso tante glorie perdute ci fu dato assistere alla graduale evoluzione della tastiera, fatalmente guidata alla ricerca di nuovo ideale.

Ora, con gli ultimi grandi che formano la chiusa dei singoli libri, l'evoluzione è compiuta. Un intero sistema è abbandonato per il risultato di nuove scoperte: la corda che, in mille diversi modi pizzicata, cincischiava di ornamenti un disegno decorativo, ora sotto il colpo variabile del martelletto si fa interprete del dramma passionale da cui è animato l'artista.

Quest' attitudine a graduare l' intensità del suono, questa rispondenza mirabile fra l'attacco del tasto e la vibrazione della corda eccitata, costituiscono il carattere particolare del nuovo strumento. È per esso che l'edifizio sapiente della nuova tastiera vibra all'unissono con l'anima dell'artista che gli confida le proprie emozioni: e quella passionalità che un giorno cercava rivelarsi nel giuoco accessorio degli abbellimenti, canta nelle larghe sonorità, cui gli ultimi modelli concedono una ampiezza meravigliosa.

Discorrendo del Gebel si ebbe occasione di accennare al " pantalon „ dell' Hebenstreit (pag. 431): ora,

esso può venire considerato quale forma transitoria precorritrice del moderno sistema. Dal 1705, in cui quel " timpanon „ perfezionato levava a romore i virtuosi, fino al 1711, corsero pochi anni: eppure bastarono essi perchè un costruttore italiano, Bartolomeo Cristofori, tentasse in Firenze nuova via col " Pianoforte a martelli „, di cui si tentò inutilmente contestargli la priorità nell'invenzione. Sembra che fin dal 1709 egli avesse fatta l'applicazione del nuovo sistema: basta tuttavia quella data, che il " Giornale dei Letterati „ conserva con notizia stesa da Scipione Maffei, a far giustizia delle controversie posteriormente sollevate a favore di Marius a Parigi, i cui modelli furono presentati all'Accademia solo nel 1716, e di C. G. Schroeter a Nordhausen, che più tardi alla corte di Dresda dava saggi di tastiera a martelli.

Vero divulgatore del pianoforte fu il celebre fabbricante Silbermann, cui accennammo nella visita fatta da Sebastiano Bach a Federico II di Prussia: ed i consigli del grande organista concorsero al perfezionamento di quelle forme, contro cui dapprima si era elevato generale lo scherno degli eterni " laudatores temporis acti „. Così, quando il successo finale coronò gli sforzi intelligenti del Silbermann, si dimenticarono i meriti dei primi inventori: cui solo tratto tratto lo studioso ricorre, lieto di trovare nella nostra terra il primo impulso al ciclo schiettamente moderno (1).

---

(1) Per notizie sul nuovo periodo v. ANDRÈ K. A., *Der Klavierbau*, 1855; BIE O., *History of the Pianoforte and Pianoforte players*, 1900; FISCHOF, *Versuch einer Geschichte des Klavierbaus*, 1853; HIPKINS A. J., *A description and history of the Pianoforte*, etc., 1896; KREBS K., *Die besaiteten Klavier-Instrumente bis zum Anfang des XVII Jahrhunderts* (Vierteljahres-schrift für Musik-Wissenschaft), 1892; MARMONTEL A., *Hi-*

Fu allora che, dal 1770 in poi, il pianoforte cominciò realmente a spadroneggiare nel campo dei nostri studî, attraendo nella sua cerchia Mozart, innamorando Clementi, segnando il trapasso all'êra contemporanea.

Uno spirito passato ha chiuso il suo volo, contemplando le nuove fasi dell'anima moderna: la serenità del classicismo, già per tanti modi scossa, è sparita dinnanzi al romanticismo invadente: e a dire le glorie di questo, la voce del cantore si muta. Il clavicembalo aveva dato tutto quanto poteva produrre: quindi i maestri, sempre in traccia di effetti nuovi, questi ai costruttori richiedevano. I costruttori alla loro volta, sotto l'aculeo della domanda, escogitavano combinazioni novelle: e quando la fase rudimentale del piccolo pianoforte fu superata, bastò un decennio perchè dal 1770 al 1780 sorgesse la nuova scuola della tastiera a martelli.

Il suo studio esorbita dalla cerchia del nostro lavoro. La bibliografia fornita allo studioso e le opere appositamente citate potranno guidarlo a conoscerne il crescente sviluppo: noi, che pazientemente investigammo un passato glorioso, su questo arrestiamo lo sguardo, lieti nel riconoscere l'eredità ricchissima ch'esso all'ora presente tramandava.

---

stoire du Piano et de ses origines, 1888; PAUL O., *Geschichte des Klaviers*, 1868; PONSICCHI C., *Il Pianoforte, sua origine e sviluppo*, 1876; *Il primo pianoforte verticale*, 1898; RIMBAULT E. F., *The Pianoforte, its origin, progress and construction*, 1860; SEIFFERT M., *Geschichte der Klaviermusik*, 1899 (segue la pubblicazione). Ottima fonte è il dizionario del GROVE.

INDICE ALFABETICO DEI MUSICISTI

NB. — Il primo numero indica il libro: il secondo la pagina. Gli autori segnati con asterisco son nominati in nota a piè di pagina.

Abel C. F., I, 100.
Adam L., III, 314.
Agincourt (d': v. Dagincourt).
Agrell G., IV, 416.
Agricola G. F., IV, 456.
Alberti D., II, 198.
Albrechtsberger G. G., IV, 492.
Ammerbach E. N., IV, 350.
Anglebert (d': v. Danglebert).
Arne T., I, 91.
Atwod T., I, 109.
Ayrton E., I, 106.

Bach G. C., IV, 362.
— G. C., IV, 371.
— S., IV, 393.
— G. F., IV, 433.
— C. F. E., IV, 440.
— G. E., IV, 463.
— G. C. F., IV, 482.
— G. C., IV, 483.
Bachmann S., IV, 526.
Balbastre C., III, 308.
Baustetter, V, 580.
Beckmann G. F. T., IV, 497.
Benda G., IV, 460.
— G , IV, 460.
— F., IV, 460.
Benser, I, 102.
Bertoni F., II, 199.
Blithemann, I, 50.
Blow G., I, 71.
Boets M.,V, 563.
Böhm G., IV, 370.
Borght (van den) N. C., V, 588.
Bosch (van den) P. J., V, 588.
Boutmy J., V, 577.
— G. (L.), V, 577.
Boyce W., I, 94.
Brabandere G., V, 580.
— P., V, 580.
Bull G., I, 63.
Buns (de) G., V, 563.
Burlini A., II, 148.
Burney C., I, 103.
Buttstedt, IV, 370.
Buxtehude, IV, 361.
Byrd W., I, 50.

Calvière G. A., III, 304.
Castello D., II, 153.
— G., II, 153.
Chambonnières (Champion de) G., III, 258.
— T., III, 258.
— A. (T.), III, 258.

Clark G., I, 88.
Clementi M., II, 216.
Colfs, V, 578.
Colizzi A., II, 209.
*Cooke E., I, 76.
*— B., id., id.
*— R., id., id.
*— N., id., id.
*— T., id., id.
Cornet S., V, 563.
Corrette M., III, 303.
Couperin L., III, 265.
— F., III, 270.
— C., III, 270.
— F. (il Grande), III, 269.
— L. A., III, 307.
Croft W., I, 89.

Dagincourt A., III, 302.
Dalberg G. F. U., IV, 522.
Dandrieux G. F., III, 302.
Danglebert, III, 264.
Daquin L. C., III, 303.
Diruta G., II, 146.
Dumont E., III, 258.
Duphly, III, 306.
Durante F., II, 177.
Duscheck (Dussek) F., IV, 495.
Dussek G. G., IV, 499.

Eberlin D., IV, 363.
— G. E., IV, 447.
Ebner V., IV, 352.
Eckard G. G., IV, 486.
Edelmann G. F., III, 313 (IV, 513).

Fasch C. F. C., IV, 494.
Ferrabosco A., I, 61.
Fiocco P. A., V, 569.
— A., V, 569.
— G. E., V. 569.
— G. G., V, 569.
Fischer, IV, 456.
*Foerster, IV, 412.
Forkel G. N., IV, 511.
Frescobaldi G., II, 149.
Froberger G. G., IV, 356.

*Gabrieli A., II, 146.
*— G., II, 146.
Galuppi B , II, 192.
*Gasparini F., II, 162.
Gauthier, III, 266.
Gebel G., IV, 408.
— G., IV, 430.
Gerber E. N., IV, 424.
Gheyn (van den) A., V, 582.
— (van den) M., V, 582.
Gibbons O., I, 67.
Goldberg G. T., IV, 463.
Graun C. E., IV, 418.
Graupner C., IV, 379.
Greco G., II, 163.
Greene M., I, 90.
Grétry A. E. M., III, 311.
Guglielmi P., II, 201.

Haendel G. F., IV, 381.
Haessler G. G., IV, 505.
Hasse G. A., IV, 413.
Haydn G., IV, 473.
Hebenstreit P., IV, 431.
Heinlein P., IV, 355.
Hiller (Hüller) G. A., IV, 467.
Hoffmeister F. A., IV, 525.
Hook G., I, 107.
Hüllmandel, IV, 520.
Hurlebusch C. F., IV, 412.

Kauer, IV, 518.
Kellner G. P., IV, 427.
— G. C., IV, 491.
Kelway G., I, 95.
Kennis G. G., V, 588.
Kerll G. G., IV, 352.

King C., I, 89.
— W., I, 90.
Kirnberger G. F., IV, 457.
Kittel G. C., IV, 484.
Knecth G. E., IV, 522.
Kozeluch L., IV, 524.
Krafft F., V, 586.
Krebs G. L., IV, 436.
Krieger G., IV, 363.
Küffner G. P., IV, 435.
— G. G., IV, 497.
Kuhnau G., IV, 366.

Lafosse G., V, 567.
Lebègne, III, 266.
*Linley T., I, 107.
*— T., I, 107.
*— G., I., 107.
Loehlein, IV, 466.
Loeillet (Loeilly) G., III, 299.
Lulli G., III, 266.

Maldere (van) P, V, 587.
Marcello B., II, 180.
Marchand L., III, 299.
Marpurg F G., IV, 450.
Martini G. B., II, 194.
Maschek V., IV, 527 (*495).
*— P., IV, 495.
Mattheson G., IV, 372.
Mert (van) C. F., V, 579.
Merulo C., II, 146.
Mondonville (Cassanea de) G. G., III, 305.
Mozart L., IV, 455.
— V. A, 529.
Muffat G., IV, 365.
— T., IV, 409.
Muller C. E., IV, 487.
— G. N., IV, 487.
Munday (Mundy) G., I, 62.
Müthel G. G., IV, 464.

Nares G., I, 98.
Naumann G. A., IV, 502.
Neefe C. T., IV, 507.
Nichelmann C., IV, 448.

Pachelbel G., IV, 364.
— G., IV, 365.
Paepen (de Paep) P., V, 564.
Paganelli G. A., II, 190.
Paisiello G., II, 211.
Paradies P. D., II, 196.
Pasquini B., II, 157.
Pasterwitz G. V, IV, 470.
*Pelham H., I, 77.
Pescetti G. B., II, 190.
Poignard C., V, 563.
Porpora, II, 188.
Purcell E., I, 75.
*— E., I, 75.
*— D., I, 75.

Raick D., V, 572.
Rameau J. Ph., III, 281.
Reincke G. A., IV, 352.
*Reuter (Reutter) C., IV, 474.
Robson G. G., V, 588.
Rolle G. E., IV, 453.
Rore (de) C., V, 563.
Rossi M., II, 154.
Rust F. G., IV, 500.
Rutini G., II, 205.

Sacchini A., II, 206.
*Sammartini G., IV, 417.
Sarti G., II, 203.
Scarlatti A., II, 159.
— D., II, 165.
Schaffrath C., IV, 432.
Scheidt S., IV, 351.
Scheuensthuhl M., IV, 426.
Schobert, III, 309.
*Schubart C. F. D., IV, 501.
Schroeter, IV, 515.

Schulteiss B., IV, 352.
Schuster G., IV, 510.
Schwanberg G., IV, 501.
Seydelmann F., IV, 510.
Smith G. C., I, 97.
Sorge G. A., IV, 425.
Speuy, V, 563.
Stadler M., IV, 508.
Staes F., V, 588.
— G., V, 588.
Steffan G. A., IV, 465.
Sterkel, IV, 517.
Sveelinck, V, 563.

Tallis T., I, 62.
Telemann G. F., IV, 378.
Tischer G. N., IV, 429.
Titelouze G., III, 256.
Tomkins T., I, 74.
Trazegnies (de) G. J., V, 588.
Turini F., II, 213.
Tylmant S., V, 563.

Vento M., II, 210.
Vivaldi, II, 219 (IV, 354).
Vogler G. G., IV, 514.

Wagenseil G. C., IV, 449.
Wanhal G. B., IV, 497.
Westen (van), V, 563.
Wiedeburg G. M. F., IV, 488.
Willaert A., II, 147 (V, 563).
*Wittasek G., IV, 495.
Wolf E. G., IV, 489.
*— C. M., IV, 491.

Zipoli D., II, 179.

Indipendentemente dalle opere citate nel corso del lavoro, relative ai singoli autori ed alla materia dei varî paragrafi, nel seguente

QUADRO BIBLIOGRAFICO

il lettore troverà indicazione degli scritti principali usciti in questi ultimi anni sulla materia dei nostri studî.

ADLER G., *I componimenti musicali per il cembalo di Teofilo Muffat e il posto che essi occupano nella storia della « Suite » per pianoforte.* « Rivista Musicale Italiana », fasc. I, 1896.

ARKWRIGHT G. E. P., *Un compositore italiano alla corte di Elisabetta.* « Rivista Musicale Italiana », fasc. I, 1897.

ARMELLINO, *Kunst des Klavierstimmens*, 5ª edizione. Weimar, B. F. Voigt, in-8, 1895.

A propos de Grétry: la collection complète de ses œuvres. « L'Écho musical », Bruxelles. N. 7-10 e seg., 1894.

BATTARA, *G. G. Rousseau e la musica al suo tempo.* « Gazzetta Musicale di Milano », N. 23 e seg., 1899.

BECKER, *L'Épinette. Son origine, son étimologie.* « Gazette Musicale de la Suisse Romande », N. 3, 1897.

BELLAIGUE C., *Trois maîtres d'Italie.* II. *Marcello.* « Revue des deux mondes », 1° aprile 1895.

BENNET J., *Haendel and Muffat.* « Musical Times », marzo 1895.

— *Old english fingering* (ibid.).

BERGGRUEN O., *Henry Purcell.* « Le Ménestrel », N. 47, 1896.

BIAGGI A., *La musica del Cinquecento* (nel vol.: *La vita Italiana nel cinquecento.* III. *Arte*). Milano, Treves, 1894.

Bie O., *History of the Pianoforte and Pianoforte players*. In-8. New-York, Dutton, 1900.

Brenet M., *Le lieu de naissance de Georges Muffat*. « Le Guide Musical », N. 11, 1896.

— *Les Oratorios de Carissimi*. « Rivista Musicale Italiana »' fasc. III, 1897.

— *Notes sur l'histoire du luth en France*. « Rivista Musicale Italiana », fasc. IV, 1898; fasc. I, 1899.

— *Les Concerts en France avant le XVIIIe siècle*. « Le Guide Musical », N. 27 a 36, 39-42, 44-52, anno 1899, segue nel 1900.

— *Notes et croquis sur J. Ph. Rameau*. « Le Guide Musical », N. 14, 1899.

Brescius H. von, *Die Königl. Sächs. musikalische Kapelle von Reissiger bis Schuch*. Dresden, Meinhold und Söhne, 1898.

Briqueville E. (de), *L'Orgue de Händel*. « Le Ménestrel », N. 43, 1898.

— *Un coin de la curiosité. Les anciens instruments de musique*, 1894.

Buffenoir H., *Mozart en France*. « Rivista Musicale Italiana », vol. V, pag. 694 e seg.

Cart W., *Étude sur Jean-Sébastien Bach* (1685-1750). Nouvelle édition revue et augmentée, in-16. Paris, Fischbacher, 1899.

Chilesotti O., *Liutisti del Cinquecento* (*Contributo allo studio sulle origini della musica moderna*). Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1892.

Chrysander, *Die Oratorien von Carissimi*. « Allgemeine musikalische Zeitung », neue Folge, t. IX, 1876, pag. 67 e seg.

Cummins H. W., *Biographical Dictionary of Musicians*. London, Novello, 1893.

Dannreuther, *Musical Ornamentation* (in *Music Primers*). London e New-York, Novello.

Davey H., *History of English Musik*. London, Curwen, in-8, 1896.

Debuysère C., *Die Klavierdilettanten. Beitrag zur Lög. der Dilettantenfrage*. In-8. Leipzig, C. Merseburger (1900).

Del Valle de Paz, *La teorica degli abbellimenti*. « La Nuova Musica », N. 5 a 12, anno 1897; 15-16, anno 1898; 27-31, 1899.

De Ménil F., *La musique chez les Rois d'Angleterre depuis le XV° siècle.* « Revue internationale de Musique », N. 17, 1899.

Desrat G., *Dictionnaire de la danse .. depuis l'origine jusqu'à nos jours.* Paris, Librairies réunies, 1896.

Eherlich H., *Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken.* Berlin, Steingräber, 1898.

Ehrlich A., *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart.* 116 Biographien und Porträts. Leipzig, Paryne (in-8 grande, 1894).

F. G. T., *Bach's Music in England.* « The Musical Times », settembre-ottobre-novembre-dicembre 1896.

— *Dr. William Croft* (1678-1727). « The Musical Times », settembre 1900.

Faustini-Fasini, *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.* « Gazzetta Musicale di Milano », 1899-1900 (edito a parte, Ricordi, 1900).

Fierens-Gevaert, *Bach et Haendel.* « Le Guide Musical », N. 19-20, 1896.

Franklin P., *Modern Editions of the Classics.* « Montly Musical Record », marzo e aprile 1898.

Frenzel R., *Die Orgel und ihre Meister.* Dresden, Justus Naumann, 1895.

Fuller Maitland J. A., *H. Purcell.* « Rivista Musicale Italiana », fasc. I, 1895.

Fuller Maitland A., Cummings U. R., *H. Purcell.* « Musical Times », gennaio 1896.

Galino T., *Musique et versif. franç. au moyen-âge.* Leipzig, Pries, 1891.

Galli A., *Estetica della Musica.* Fratelli Bocca, Torino, 1900.

Gebeschus J., *Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.* Berlin, Aug. Schultze, in-8, 1895.

Gould S., *English Mintrelsie.* Edinburgh, Jack, 1897.

Haase, *Mozart's, Beethoven's und Schubert's Tänze für das Clavier.* « Neue Zeitschrift für Musik », N. 43-45; 1897.

HADOW W. H., *A croatian composer*. Notes toward the study of Joseph Haydn. London, Seeley and Co., 1897.

HARDEMANN J. J., *The Pianist's Vade Mecum*. A New Manual for the Young Student. With a Dictionary. London, Deacon, 1900.

HENDERSON W. J., *How Music developed*. London, Murray, 1899.

HIPKINS A. J., *A description and history of the Pianoforte and of the older keyboard stringed instruments*. London, Novello, 1896.

HUBERT C., PARRY A., *Summary of the History and Development of medioeval and modern european music*. London, Novello, 1893.

HUGHES-HUGHES A., *Henry Purcell Handwriting*. « The Musical Times », febbraio 1896.

IMBERT H., *L'œuvre de Rameau*. « Le Guide Musical », N. 50, 1897.

JACQUART A., *Guide de l'art instrumental*. Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes. Paris, Fischbacher, 1899.

JADASSOHN S., *Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art*. Trad. de l'allemand par W. Mortillet. Paris, Fischbacher, 1900.

KLAUWELL O., *Geschichte der Sonate*. Köln, Universal-Bibliothek, 1899.

KLING H., *Le docteur Martin Luther*. « Revue internationale de Musique », N. 14, 1898.

KÖHLER L., *Führer durch den Clavier-Unterricht*. Ein Repertorium der Clavierliteratur, etc. Leipzig, J. Schuberth u. C., 1894.

KÖSTLIN H. A., *Geschichte der Musik*. Berlin, Reuther, 1898.

KOTHE B., *Führer durch die Orgel-Litteratur*. Leipzig, in-12, 1895.

KRETZSCHMAR H., *Führer durch den Concertsaal*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899. I. Abtheilung, *Symphonie und Suite*.

KUHN A., *Allgemeine Kunst-Geschichte*. Einsiedel, Benziger u. C., 1894.

LEFTWICH S., *From clavichord to pianoforte.* « The Strand Musical Magazine », gennaio 1896.

MASUTTO G., *Della musica sacra in Italia.* Venezia, 1889, vol. 3.

MATHEWS W. S. B., *The importance of Bach and Hændel in Music.* « Music », a Monthly Magazine, dicembre 1897.

MATTHEW J., *A Handbook of Musical History and Bibliog. from St. Gregory to the present Time.* London, Grevel, 1898.

MICHEL E., *Les maîtres de la symphonie: Bach, Haydn, Mozart.* « Revue des deux mondes », sett. 1896.

MOLMENTI P., *Il Buranello.* « Gazzetta Musicale di Milano », N. 6 e seg., 1899.

NAGEL W., *Geschichte der Musik in England.* Strassburg, Trübner, 1898.

NAUMANN E., *Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis Richard Wagner.* Leipzig, List, in-8, 1896.

PARENT H., *Répertoire encyclopédique des pianistes.* Analyse raisonnée d'œuvres choisies pour le piano, du XVIe au XXe siècle. Tome I: Auteurs classiques. Paris, Fischbacher, 1900.

PAUER F., *A dictionary of pianistes and composers for the pianoforte.* London, Novello, 1895.

PEISER K., *Johann Adam Hiller.* Leipzig, 1894.

PERODI L., *Musica e clavicembalo.* « Gazzetta Musicale di Milano », N. 21, 1894.

PIRRO, *Les organistes français du dix-septième siècle.* « La Tribune de Saint-Gervais », N. 9-10, 1898.

— *Louis Marchand* (1669-1732). « La Tribune de Saint-Gervais », gennaio 1900.

PRALORAN F., *Storia della musica Bellunese* (in sei parti, l'ultima uscita nel 1896). Feltre, Panfilo Castaldi.

Purcell H., « Monthly Musical Record », dicembre 1896.

QUITTARD, *Jacques Champion de Chambonnières.* « Revue internationale de Musique », N. 12 e seg., 1898.

RADET E., *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien.* Paris, Lemercier, 1897.

RADICIOTTI G., *Teatro, musica e musicisti in Sinigaglia*. Notizie e documenti. Tivoli, Maiella, in-8, 1894.

— *Contributi alla Storia del teatro e della musica in Urbino*. Pesaro, A. Nobili, 1899.

RENDALL E. D., *The influence of H. Purcell on Haendel*. « Musical Times », maggio 1895.

RIEMANN U., *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*. Leipzig, 1898.

— *Die Variationenform in der alten deutschen Tanzsuite*. « Musikalisches Wochenblatt », N. 27-32, 1895.

RITTER H., *Katechismus der Musik Aestetik*. Dresden, Hertzl, 1894.

— *Haydn, Mozart, Beethoven*. Bamberg, Handels-Druckerei, 1897.

ROBLENS P., *The old piano, a quaint story*. « The Musician », luglio 1897.

ROMEU J., *L'art du pianiste* (presso Fischbacher).

RUNCIMAN J. F., *Concerning Purcell, Händel and Bach*. « Musical Record », aprile 1900.

RUTHARDT, *J. C. Eschmann's Wegweiser durch die Klavier-Litteratur*. Hug, Leipzig, 1900.

SAGLIA A., *Manuale del pianista*. Verona, Cabianca, 1900.

SAINT-SAËNS C., *Les nuances dans la musique de Bach*. « Le Guide Musical », N. 22, 23, 24, 1896.

SCHMIDT H., *Johann Mattheson: ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1897.

SEIFFERT M., *Geschichte der Klaviermusik* (3ª ediz. rifatta dell'opera di Weitzmann K., edita nel 1863 e quindi ampliata col concorso di Feischer O.). Leipzig, Breitkopf und Härtel, I vol., 1899.

SHEDLOCK J. S., *The pianoforte Sonata, its origin and development*. London, Methuen, 1895.

— *Bach et Beethoven*. « Le Guide Musical », N. 44, 1898.

SINCERO D., *La Sonata di Filippo Emanuele Bach*. « Rivista Musicale Italiana », vol. V, pag. 677.

SOMMI PICENARDI G., *Claudio Monteverdi*. « Gazzetta Musicale di Milano », luglio 1896.

SOUBIES A., *Histoire de la Musique; l'Allemagne et la Russie; l'Espagne, le Portugal, la Hongrie, la Bohême, la Suisse, la Belgique, la Hollande;* l'ultima parte è uscita nel 1901.

SPITTA PH., *Musikgeschichte Aufsätze*. Berlin, Gebrüder Paetel, 1894.

STEPHAN H., *Luther als Musiker*. Bielefeld, Siedhoff, 1899.

STOLZ J., *Allgemeine Geschichte der Musik*. H. Wagner, Graz, 1894.

TEBALDINI G., *Giuseppe Tartini*. « Gazzetta Musicale di Milano », N. 31, 33, 34, 1897.

— *L'archivio musicale della Cappella Antoniana di Padova*. Padova, tip. Antoniana, 1895.

THOURET G., *Friedrich der Grosse als Musikfreund und Musiker*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1898.

TIERSOT, *Études musicales sur le XVIe siècle*. « Revue internationale de Musique », N. 3, 1898.

TORCHI L., *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. « Rivista Musicale Italiana », 1897, fasc. 4°, annate 1898, 1899, 1900.

UNGARELLI G., *Le vecchie danze popolari italiane ancora in uso nel Bolognese*. Roma, Società nazionale per le tradiz. popolari italiane, 1894.

VIEILLEVILLE, *Traité des abréviations (signes d'agrément et ornement) employés par les clavecinistes du XVIIe et du XVIIIe siècle*, d'après L. Farrenc, 1896.

VUILLIER G., *La danse à travers les âges*. Paris, Hachette, 1896.

WANGEMANN O., *Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau*. 3ª ediz. Leipzig, Verlag-Institut, in-8, 1895.

WECKERLIN J. B., *Derniers Musiciana* Paris, 1900.

WIEL T., *I Teatri musicali veneziani del settecento* (V. in ispecie la prefaz. storica sulle vicende dell'arte in Venezia). Venezia, Visentini, 1897.

WOTQUENNE-PLATTEEL A., *Chansons italiennes de la fin du XVIe siècle pour quatre voix mixtes, avec accomp. de clavecin et de luth*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1897.

— A., *Baldassare Galuppi*. « Rivista Musicale Italiana », fasc. 3, 1899.

INDICE DELLE MATERIE

Prefazione . . . . . *Pag.* 1
Argomento . . . . . » 1

Libro I — *Inghilterra* . . . . . » 3
§ I. Gli incunaboli. — Sistema seguito nello studio delle singole scuole . . . . . » 5
§ II. L'Ambiente . . . . . » 13
§ III. Le prime forme strumentali e gli strumenti a tastiera . . . . . » 23
§ IV. I Precursori . . . . . » 50
§ V. Enrico Purcell . . . . . » 75
§ VI. I Successori . . . . . » 88

Libro II — *Italia* . . . . . » 111
§ I. Sguardo generale . . . . . » 113
§ II. L'Ambiente . . . . . » 122
§ III. Il pensiero musicale . . . . . » 130
§ IV. I Precursori . . . . . » 146
§ V. Domenico Scarlatti . . . . . » 165
§ VI. I Successori . . . . . » 177

Libro III — *Francia* . . . . . » 223
§ I. Sguardo generale . . . . . » 225
§ II. L'Ambiente . . . . . » 230
§ III. Gli abbellimenti e lo stile ornato . . . » 238
§ IV. I Precursori . . . . . » 255
§ V. Francesco Couperin . . . . . » 269
§ VI. I Successori . . . . . » 281

Libro IV — *Germania* . . . . . *Pag.* 317
§ I. Sguardo generale . . . . . » 319
§ II. L'Ambiente . . . . . » 325
§ III. Il concetto di unità nella composizione . » 332
§ IV. I Precursori . . . . . » 349
§ V. Sebastiano Bach . . . . . » 393
§ VI. I Successori . . . . . » 407

Libro V (Appendice) — *Terre Basse* . . . » 539
§ I. Sguardo generale . . . . . » 542
§ II. L'Ambiente . . . . . » 549
§ III. I Clavicembalisti . . . . . » 561

Epilogo . . . . . » 591
Indice alfabetico dei musicisti . . . . . » 595
Quadro bibliografico . . . . . » 599
Errata-Corrige . . . . . » 609

ERRATA-CORRIGE

—

Pag. 1 linea 19-20: invece di « pianino o pianoforte a tavolino » si legga: « pianoforte a tavolino ».

» 2 linea 1: invece di « dileggiatura » si legga: « diteggiatura ».

» 17 linea 34: invece di « a poco » si legga: « a poco a poco ».

» 24 linea 14-15: invece di « Tamburins..... Bourrée » si legga: « Tambourins..... Bourrées ».

» 183 linea 1: invece di « il celebrato Jommelli » si legga: « ove doveva brillare più tardi il celebrato Jommelli ».

» 187 linea 21: invece di « e la cavata sentimentale » si legga: « o la trovata sentimentale ».

» 458 linea 30: invece di « l'opera del Gerber » si legga: « l'opera del Kirnberger ».

» 514. in nota: invece di « K. von Schafhaeuti » si legga: « K. von Schafhaeutl ».

4,980

ML
700
V5

Villanis, Luigi Alberto
L'arte del clavicembalo

Music

ML
700
V5

Villanis, Luigi
Alberto
L'arte del clavicembalo

LEG. F.lli FORNARA E VIGL
TORINO

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 15 05 01 023 0